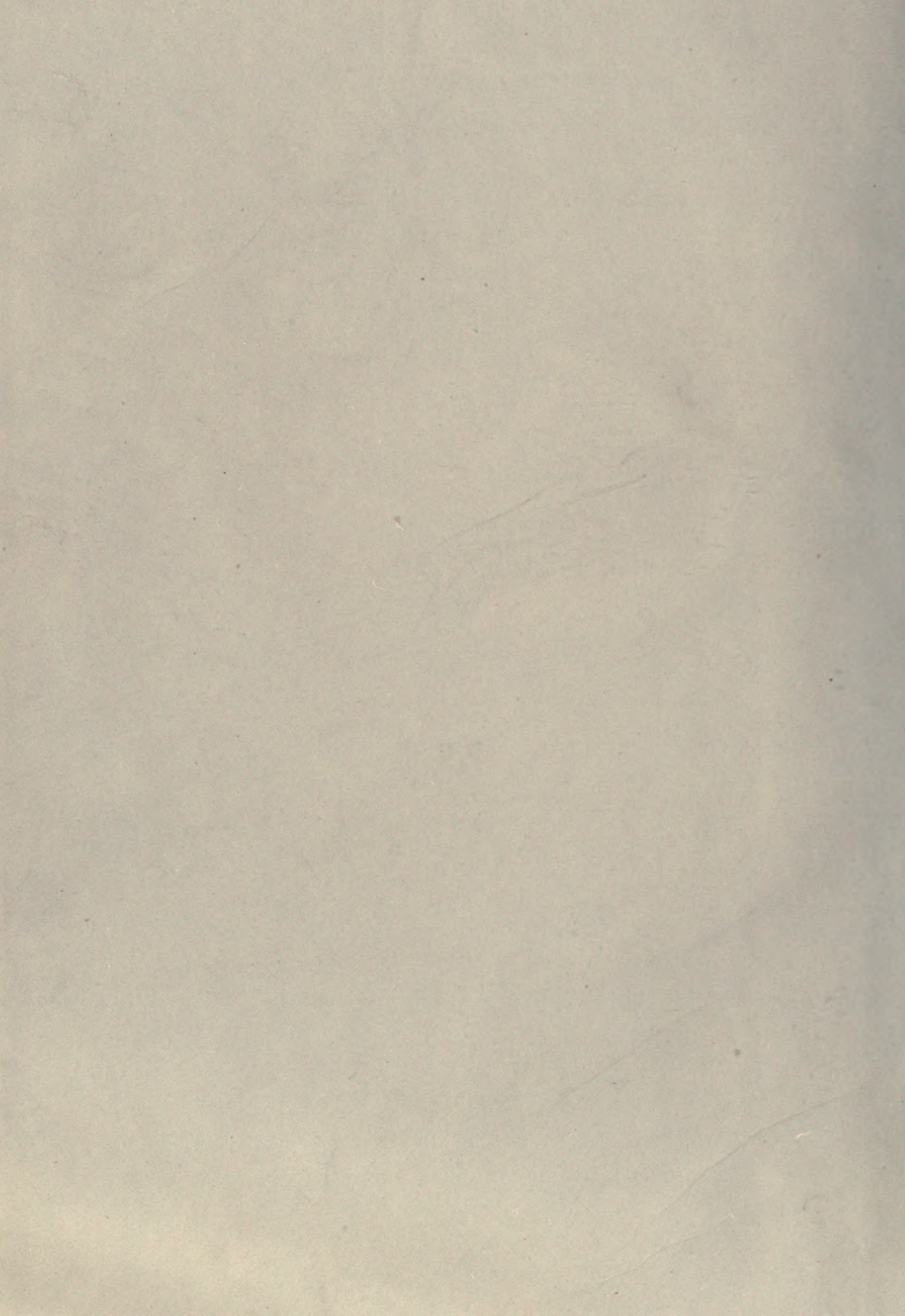


NEUNZEHNTER BAND



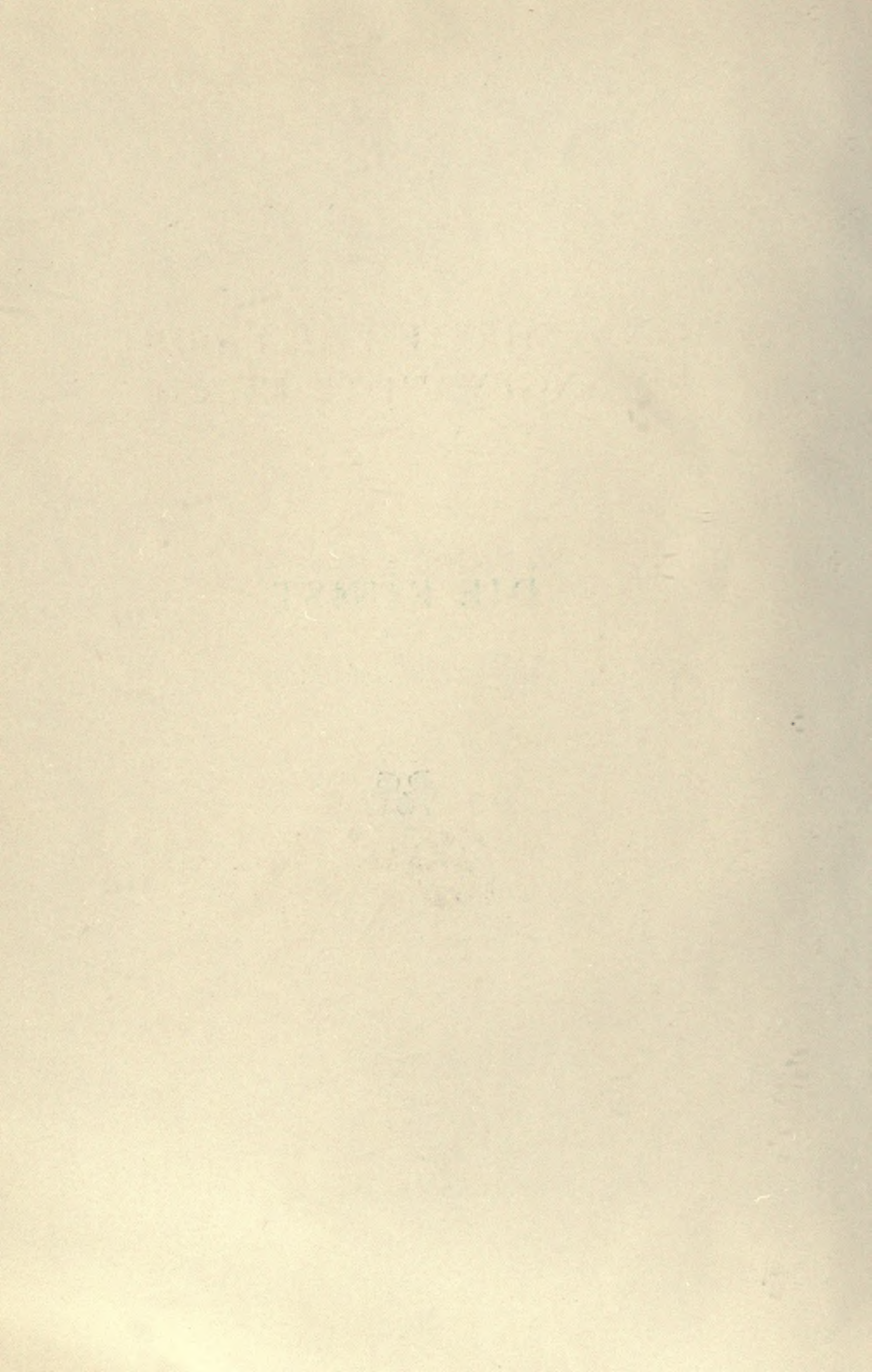




DIE KUNST

NEUNZEHNTER BAND





DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

NEUNZEHNTER BAND

FREIE KUNST

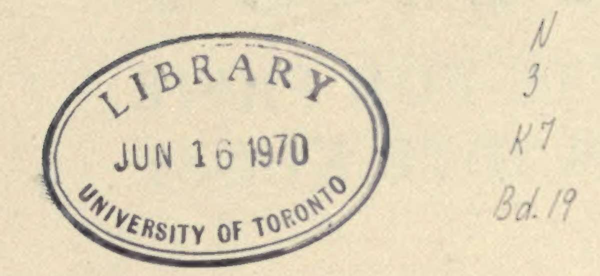
DER „KUNST FÜR ALLE“

XXIV. JAHRGANG



MÜNCHEN 1909

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A.-G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Aphorismen

Seite

Literarische Anzeigen

II. Bilder





Original im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

*Dekoratives Gemälde für das Karnevals-
fest 1908 des Neuen Vereins in München*

FRITZ ERLER
SCHWARZER PIERROT (1908)



FRITZ ERLER SELBSTBILDNIS

FRITZ ERLER

Von Fritz v. Ostini

Wenn einer glaubt, daß unsere Zeit in Kunstdingen im allgemeinen besonders große und liberale Anschauungen zur Reife gebracht habe, so überschätzt er sie gewaltig. Vielleicht war man in solchen Fragen niemals engherziger, als heute. Künstler und Laien, die auch die phantastischsten Ausartungen des Impressionismus bewundern und den wildesten Exzessen naturalistischer Darstellung ihre Daseinsberechtigung großmütig zusprechen, sind dem gegenüber, der abseits und einsam wirklich eigene künstlerische Wege geht, genau so intolerant, wie die ältesten Hüter des Vergangenen. Die Welt nimmt dem Künstler nichts so übel als eine starke Persönlichkeit! Das war so, ist so und wird so bleiben! Und wenn ein Künstler von starker, selbstherrlicher Eigenart von einem Teile der Einsichtigen und Begeisterungsfähigen den verdienten Ruhm erntet, so mag er sich nur auf um so grausameren Hohn und um so brutalere Verkennung seitens der anderen gefaßt machen. Und die Verkennung nimmt seltsamerweise gerne den Ton der Beschimpfung an. Das hat selbst ein Böcklin bitter genug bis ins Greisenalter hinein erfahren müssen.



FRITZ ERLER — DIE BUCHT VON MORGAT (1894)

Nun steht ein Jüngerer auf dem Plan, dessen großes, eigenes und geradwüchsiges Talent jede Förderung verdiente, ein Maler, der unglaublich früh auf den verschiedensten Gebieten eine verblüffende Sicherheit und Mannigfaltigkeit des Könnens durch die Tat erwiesen, der manche Sehnsucht seiner Zeit erfüllt — FRITZ ERLER! Und schon haben wir den „Fall Erler" auch! Mit Schimpf und Hohn hat ein Teil der Berliner Kritik im Vorjahre seine große Ausstellung begrüßt. Es ist für einzelne, die sich dort für die Vorkämpfer alles Fortschrittes halten, Ehrensache geworden, ihn nicht zu sehen, ihn nicht anzuerkennen, sie hatten regelrechte Schimpfworte für seine Kunst. Selbst die Mißhandlung, die jene Kunst in Wiesbaden von hoher Stelle erfuhr, ein Moment, das jedem Stümper zu einer Genugtuung seitens des ästhetischen Fortschrittsphilisteriums verholfen hätte, half ihm nichts.

Denn da ist einer, auf den paßt keine Schablone und kein Schlagwort! Einer von denen, die man ganz nehmen muß, wie sie sind, oder gar nicht fassen kann, einer, dessen Kunst wahrhaftig nicht willkürlich oder gewaltsam ist, sondern wundersam organisch gewachsen, der sich aber seine Gesetze selber gefunden hat und ihnen unbeirrt folgt, „ohne rechts und links das Handwerk zu grüßen", wie Floerke von Böcklin sagte. Und so einem muß man doch Prügel zwischen die Beine werfen, statt sich rechtschaffen über ihn zu freuen! In Wahrheit ist es geradezu ein Phänomen, einen solchen Maler zu sehen, der mit seinen allerersten Arbeiten auch schon seinen Stil gefunden hatte, den die stärksten Anregungen fremder, alter und



FRITZ ERLER — PILGER (1894)



FRITZ ERLER
DIE MUTTER



FRITZ ERLER ACH LIEBSTE LASS UNS EILEN (1899)
Titelblatt der „Jugend“

neuer Kunst nie aus seiner Bahn lenkten und der dabei so rasch, fast sprungweise vorwärts ging! Und dem so unglaublich viel einfällt! So viel Neues nämlich, Neues, dem Gegenstande wie der künstlerischen Ausdrucksform nach! Erler scheint wirklich zu können, was er will, ein fruchtloses Kopfzerbrechen scheint es für ihn gar nicht zu geben! Vor die große Aufgabe der Wiesbadener Fresken gestellt, die andere wegen der Kürze der gestellten Frist abgeschreckt hätte, ging er an die Arbeit wie an ein Selbstverständliches, und in einem halben Jahr waren die fünf Riesenbilder fertig — vorher natürlich die fünf originalgroßen farbigen Kartons! Dazu war ihm die Freskotechnik vollkommen neu. Und die großen Wandflächen waren gefüllt mit einer Bravour, wie sie die Neuzeit kaum mehr kennt, gefüllt mit reichen, phantasievollen Kompositionen, die zwar das Banalste aller zur Verfügung stehenden Motive behandelten, aber ohne jede Banalität, ohne jeden Anklang an überlieferte Sinnbilder, einheitlich im darstellerischen Stil und in der durchgehenden Harmonie der Farben. Die Bilder waren vielleicht in ihrer Wirkung zu groß für die stark ins Detail gehende architektonische Ausschmückung des Saales — aber sie waren als Wandmalereien außergewöhnliche und bahnbrechende Werke, die neue Wege wiesen für die Entwicklung unserer dekorativen Flächenkunst. Und als der Kaiser das Wiesbadener Kurhaus besichtigte — mußte er durch einen Seitengang um die Bilder herumgeführt werden, auf daß sein Auge nicht durch die bespottete „Farbenfreudigkeit“ des Münchner Malers beleidigt werde! Die Sache ist nicht ganz so harmlos, als sie aussieht. Der Kaiser ist ein Laie, und sein schroff absprechendes Urteil an sich, auch wenn es noch so irrig ist, kann ein Künstler wie Erler gewiß mit Gemütsruhe ertragen. Aber es stimmt bitter, denken zu müssen, daß mit jenem Vorgang

einem Maler, der große dekorative Aufgaben braucht, vielleicht unberechenbare Möglichkeiten für seine Weiterentwicklung abgeschnitten wurden!

Den Mut hat er darum freilich nicht verloren! Die Münchner Ausstellung 1908 stellte ihm neue Probleme, wahrhaft *neue*, wie die künstlerische Ausgestaltung des „Faust“ im Künstlertheater, und malerisch dekorative, an denen er seine Ideen über die Behandlung der Wandfläche in ungehemmter Freiheit aussprechen konnte. Was er in letzterer Beziehung, in dem einen Eckpavillon des Ausstellungsrestaurants und im Repräsentationssaal der kunstgewerblichen Metallarbeiten geschaffen, hat wohl überhaupt keine ernsthaften Tadler mehr gefunden, das ist von einem Gelingen gekrönt, dem kein Wenn und Aber anhängt. Der „Erlersche Faust“, enthusiastisch bewundert, wird von anderen auch wieder heftig angegriffen. Diese vergessen nur meistens, daß manches Unzulängliche gar nichts mit der Arbeit des Künstlers zu tun hat, sondern mit dramaturgischen Mißgriffen, daß ein Unternehmen, wie das, mit der ganzen Theatertradition einer solchen Dichtung gegenüber zu brechen, aufs erste Mal gar nicht bedingungslos in allen Teilen glücken *kann* und daß naturgemäß die stärkste und abgerundetste Persönlichkeit gerade hier auch den meisten Widerspruch finden *mußte*. Denn es handelt sich um ein Dichterwerk, zu dem jeder Zuschauer ganz bestimmt festgewurzelte Vorstellungen in seiner Phantasie mitbringt! Eine gewaltige Leistung, die befruchtend wirken wird für viele und auf lange hinaus, war auch der Erlersche Faust.

Wer Fritz Erlers Kunst von Anfang an — sein selbständiges Schaffen beginnt mit dem Jahre 1893 — verfolgt hat, wird wohl dazu kommen, ihm hauptsächlich ein Sich-Ausleben auf dem Gebiete der dekorativen Malerei zu wünschen. Schon weil wir ihn hier am nötigsten brauchen! Und weil er von Anfang an, ganz wenige intime kleinere Stimmungsarbeiten, wie den „Herbstabend“, den „Schlittschuhläufer“ usw. ausgenommen, immer im rechten Sinn dekorativ gewesen ist. Seine Neigung aber gehört noch nicht endgültig, oder doch nicht ausschließlich dem Wandbild. Erler schwankt in dieser Neigung zwischen jenem und dem Porträt. Man darf freilich auch seinen Porträtstil dekorativ nennen, weil er stark vereinfacht, koloristisch ebenfalls nach dem Prin-



FRITZ ERLER — SALAS Y GOMEZ (1894)



Wandgemälde in der Villa Neisser in Breslau

FRITZ ERLER
TANZ (1898)



Wandgemälde in der Villa Neisser in Breslau

FRITZ ERLER
SCHERZO (1898)

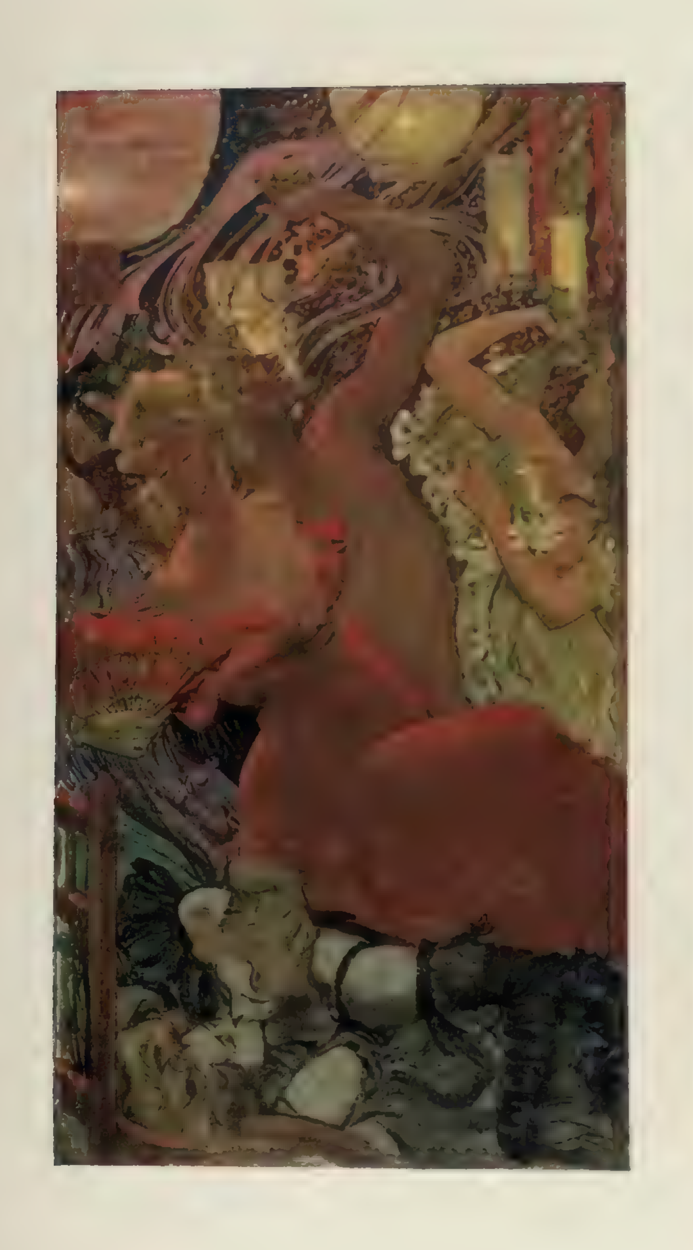


FRITZ ERLER DIE ERSTEN VEILCHEN

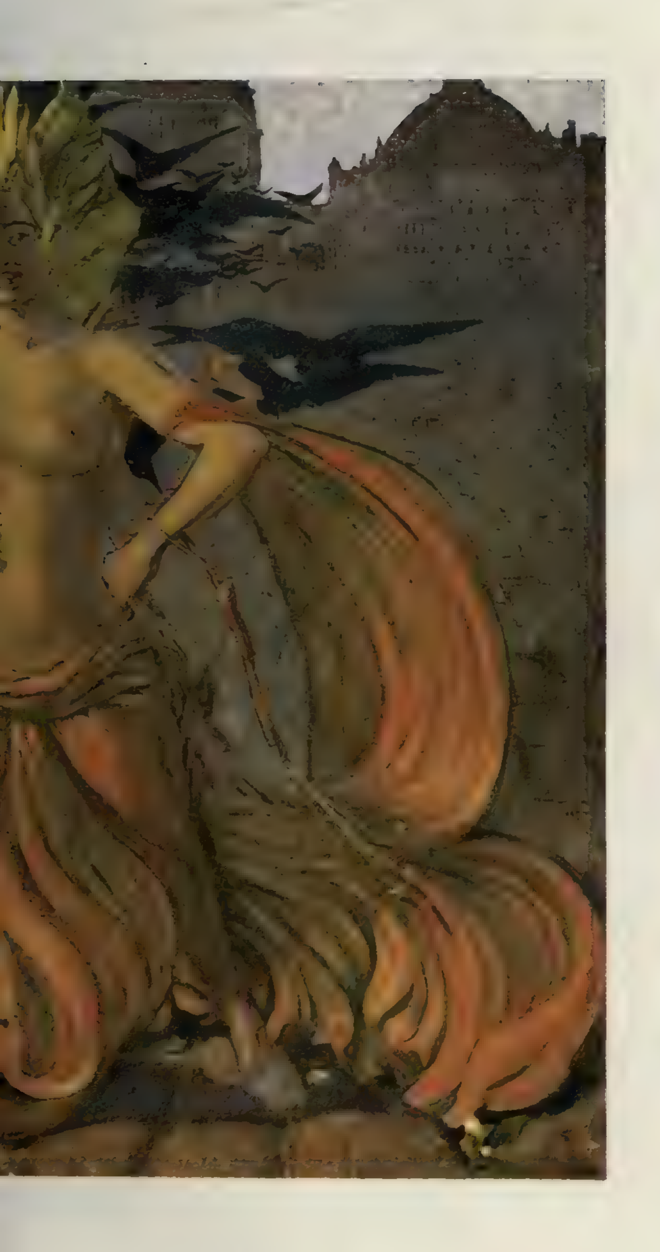
zip eines klaren und fest durchgehaltenen Akkords weniger Farben arbeitet und schlichte, große, oft monumentale Linien sucht. Einfachere Porträts hat noch kaum jemand gemalt. Sie sind immer für moderne, lichte und weite Räume gedacht und lassen die Erscheinung der betreffenden Person bei meist vollkommenem Verzicht auf Nebendinge — soweit dem Maler solche nicht *koloristisch* notwendig scheinen — mit schlagender Unmittelbarkeit wirken. Man kann sich recht wohl denken, daß Erlers Weise als Bildnismaler sich, wenn ihm die Gelegenheit zu reichlicher und mannigfaltiger Betätigung geboten wird, auch noch zu einem ebenso bedeutsamen als merkwürdigen Porträtstil auswächst. Seine Bildnisse von Richard Strauß, Hofkapellmeister Mahler, Pablo de Sarasate, Gerhard Hauptmann, von dessen Bruder, von dem Fürsten Hatzfeld, von Erich Erler-Samaden, sein Selbstbildnis, die Porträts des berühmten Dermatologen Professor Neisser, zahlreiche Bildnisse von des Künstlers schöner Frau und anderen Damen, begründen diese Erwartung zur Genüge. Auch als Porträtist ist er ein Mann für sich, der weiß, was er will, und von keinem abhängig ist!

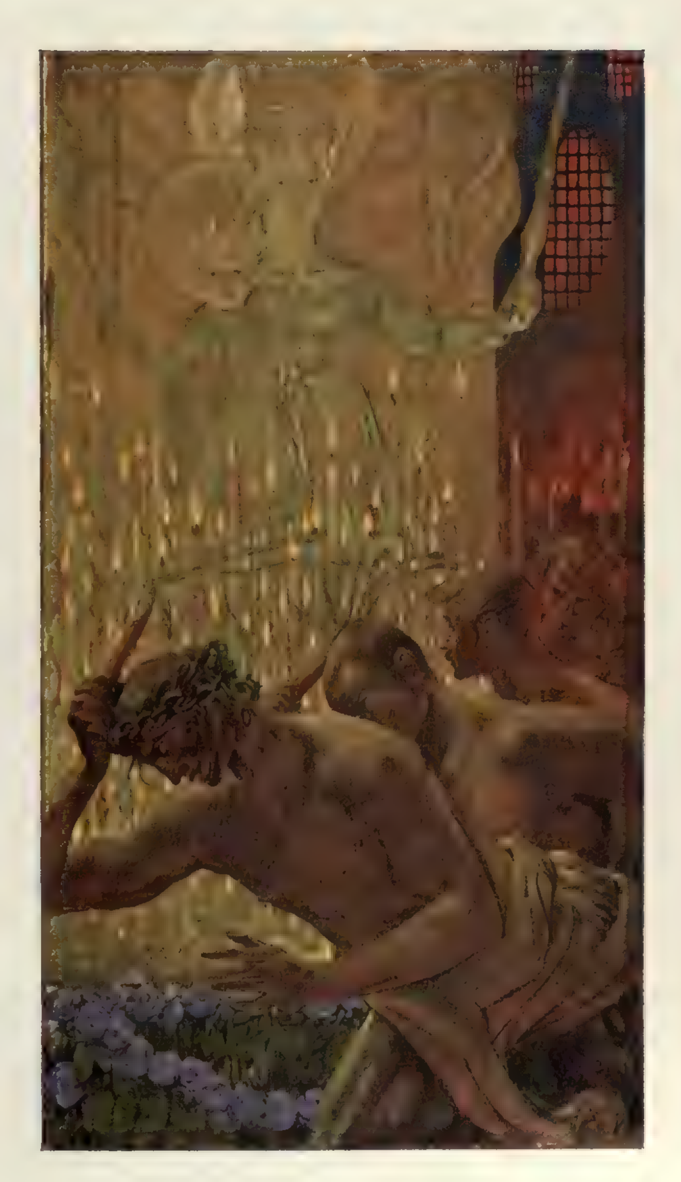
FRITZ ERLER BRAUTJUNGFER











FRITZ ERLER
DIE PEST (1899)



MUSIKZIMMER DER VILLA NEISSER IN BRESLAU MIT WANDGEMÄLDEN VON FRITZ ERLER (1898)

Fritz Erler wurde am 15. Dezember 1868 zu Frankenstein im schlesischen Gebirge geboren, dessen blaue Kette, wie er erzählt, ihm deutlich noch in der Erinnerung seine ersten Aussichten begrenzt. Zu seinen ältesten Erinnerungen gehört auch die Ruine einer alten, zerschossenen Burg, in deren Mauern und Türmen er mit seinem Bruder spielte. Für solches altes Gemäuer und seine Romantik hat er auch als Maler immer eine besondere Vorliebe behalten. Oft fuhren die Kinder dann zum Großvater, der als „Amtmann“ zu Neurode in der Grafschaft Glatz in einem geräumigen Schlosse wohnte, einem Bau mit hohen, weißen Barockkorridoren, ausgetretenen Sandsteintreppen und saalähnlichen Gemächern. Dort haben die Knaben wohl auch die ersten Eindrücke von Kunst empfangen, sahen Bilder, namentlich Porträts und Kunstblätter verschiedener Art. Dort walteten auch noch einige Beziehungen zu Weimar: Erlers Urgroßmutter war eine Tochter Wielands und die Bildnisse Wielands und der Seinigen hingen in den Zimmern des Großvaters neben Weimarer Veduten, und einem großen Stich nach



GARTENZIMMER DER VILLA NEISSER MIT WANDGEMÄLDEN VON FRITZ ERLER (1898)

Lionardo usw. Es war wohl nicht von hohem Wert, was die Kinder da zu sehen bekamen, aber eine Ahnung von dem, was Kunst ist, dämmerte ihnen doch wohl auf!

Aus dem schönen Kindheitsidyll ging's auf das Gymnasium zu Strehlen, wohin die Eltern verzogen waren. Sie wohnten bei einem Zimmermeister, und auf dessen Holzplätzen tobten sich die Knaben in ihren Spielen aus. Damals



FRITZ ERLER BILDNIS SEINES BRUDERS ERICH

versuchte sich Fritz Erler zuerst in der „dekorativen Kunst" — er bemalte die Helme, Schilde und Fahnen der jugendlichen Ritter, die dort ihre Schlachten lieferten und half zum ersten Male — den „Faust" ausstatten mit Kulissen und allem Nötigen. Sie spielten aber nach dem alten Volksbuch und nicht nach Goethes Dichtung.

Bei gelegentlichen Fahrten nach Breslau wurde dort das Museum besucht, der junge Erler sah Böcklin, Feuerbach, Andreas Achenbach, und hier bekamen seine, während der Gymnasialzeit ständig betriebenen malerischen Uebungen eine gewisse Richtung. Als der Sohn mit dem Einjährigenzeugnis das Gymnasium verließ, hatte der Vater nichts dagegen, daß jener Maler würde. Er ging nach Breslau zu Albrecht Braeuer, einem bedeutenden und nach allen Richtungen anregenden Manne, der zwar nicht durch seine Schöpfungen einen großen Namen in der Kunstgeschichte errang, aber seinen Schülern unendlich viel zu geben wußte. „Man kann sich keinen liebevolleren und großartigeren Pfleger von jungen Talenten, an denen er einmal Interesse genommen, denken, als den alten Braeuer", sagt Erler von diesem Manne, dem er persönlich besonders nahe trat — und der im übrigen das Urbild von Hauptmanns „Michael Kramer" sein soll. Trotzdem Erler, der nur als Hospitant, im Aktzeichnen, Schüler an der Anstalt war, meist autodidaktisch in einem gemieteten Zimmer weiterarbeitete und sich auch gelegentlich aus Braeuers Nähe durch Reisen nach Rügen, Italien usw. entfernte, hatte jener durch



FRITZ ERLER BILDNIS DER FRAU GEHEIMRAT NEISSER (1898)



FRITZ ERLER DER SPRINGBRUNNEN (1899)



FRITZ ERLER — MOSEL (18[illegible])

Wandgemälde im Weinhaus Trarbach in Berlin

seine klare und rückhaltslose Kritik doch den größten Einfluß auf den Jüngling. Allmählig fühlte dieser freilich das Bedürfnis, im Handwerklichen der Malerei intensiver gefördert zu werden, als das in Breslau möglich war. Er versuchte es in Berlin, kehrte ganz unbefriedigt zu Braeuer zurück, ging dann nach München, fand aber auch hier nicht den rechten Wegweiser und müßte seine erste Münchner Zeit so ziemlich als eine verlorene betrachten, wenn ihn nicht wenigstens das Studium der Alten in der Pinakothek gefördert hätte. Dann abermals Breslau, anatomische und perspektivische Studien und ein bißchen Freilichtmalerei. Als der Winter des Jahres 1892 kam, entschloß er sich, trotz Braeuers Widerspruch, in Paris weiter zu studieren und trat in die bekannte Schule von Julian ein. Hier fand er vor allem, was ihm bis jetzt gefehlt, eine ungewohnte Ruhe in der Arbeit. In eine persönliche Beziehung zum Meister tritt man bekanntlich in jenen Pariser Schulen kaum und seinen offiziellen Meister — Bouguereau — hat Erler fast nie gesehen. Auch unter der Korrektur Ferriers arbeitete er. Schließlich wurde aber der Drang, produktiv zu schaffen in ihm so mächtig, daß er die nüchterne Studienarbeit in der Schule nicht mehr aushielt, ein Atelier mietete und nun drauf los malte. Damals entstand eine Reihe von Bildnissen der Familie Röse, entstand das merkwürdig phantastische Bild der „Schlittschuhläufer", zu dem ihm ein Gedicht Gottfried Kellers Anregung gegeben, der poetisch-spukhafte „Herbstabend", die „Tänzerin mit der Gitarre", vielleicht jenes Bild, in dem man zuerst die ganze persönliche Kraft des *Malers* Erler spürte. Das Bild ist bereits überraschend breit und einfach gemalt in seiner Harmonie von Schwarz und Grau. Bedeutsamen Einfluß auf seinen Stil hatten Reisen nach den Küsten der Normandie und der Bretagne. Da war jungfräulich herbe Natur, waren Uferlandschaften von wildem, trotzigem und die Phantasie anregendem Charakter, zerklüftete, tollgeschichtete, von Sturm und Wogen zernagte, bizarre Ufer-



FRITZ ERLER RHEIN (1899)

Wandgemälde im Weinhaus Trarbach in Berlin

felsen von wunderbarer Färbung. Unter den dort empfangenen Eindrücken hat Erler eine Reihe zum Teil recht umfangreicher Bilder vollendet, in denen die starke Eigenheit seiner Begabung sich schon klar aussprach und die heute noch neben seinen vielen späteren und reiferen Arbeiten als bedeutend bestehen bleiben. Im Marsfeld-Salon von 1893 sah man das große Bild „Lotos“ (Abb. Jahrg. 1895/96 gegenüber S. 356), eine Reminiszenz an die Lotophagensage der Odyssee. Im gleichen Jahre malte er die „Bucht von Morgat“ (Abb. S. 2), in deren pittoreske Uferhöhle er ein Weib der Urzeit als Staffage setzte, 1894 sein wohl bedeutendstes Bild aus jener Zeit „Salas y Gomez“, zu dem ihn Chamissos gedankentiefe Dichtung inspirierte (Abb. S. 5). Der grandiose Ernst jener wilden Seeküste, die geheimnisvolle Phantastik ihrer Felsgebilde bestimmt den Geist dieses Gemäldes. Und aus demselben Geiste geboren ist das wunderschöne „Wiegenlied“ — eine Meerfrau wiegt ihren Säugling zwischen den Basaltsäulen einer düsteren Uferlandschaft und ihr Wiegenlied begleitet der Sturm. In seiner düsteren Abendstimmung, in seiner tiefen Beseelung der grandios gesehenen Natur ist dieses Werk eines Fünfundzwanzigjährigen nicht hoch genug einzuschätzen. Mehr als Wandbild gedacht, des Künstlers spätere, rein dekorative Art schon verratend, war „Der Königssohn und die Seeräuber“, eines der letzten von Erlers Pariser Bildern. In der Charakteristik der Typen zeigte es auch jenen Anhauch eines kraftvollen Humors, der als belebendes Element in so vielen Erlerschen Schöpfungen zu spüren ist. Diese Art von Humor ist unmittelbare Aeußerung gesunden Kraft- und Freiheitsgefühls, sinnenfroher und überlegener Mannhaftigkeit! Alles Weichliche und Sentimentale fehlt bei Erler auch da, wo seine Kunst Ausdruck tiefer Empfindung ist und sein Pathos ist *Stil*, nicht Phrase!

Als er im Sommer 1895 nach München übersiedelte, war dieser Stil tatsächlich schon ausgereift. Er hat ihn seitdem noch durch Elemente der Farbe bereichert, aber in seinem



FRITZ ERLER — DAS SEEBAD (1906)

Fresko im neuen Kurhaus zu Wiesbaden

Wesen nicht verändert. Vielleicht ist die Einheitlichkeit seines künstlerischen Stils überhaupt das Merkwürdigste und Seltenste an diesem Maler! Was er schafft, eine Vignette, ein Plakat, ein Möbelstück, ein Tafelbild oder ein riesiges Wandbild — alles trägt unverkennbar den Stempel seiner Hand — ist „Erler" auf den ersten Blick. Sein Stil erwächst ihm aus der innersten Natur und ist organisch durch und durch. Organisch, wie die Gotik, mit der er im Geiste nah verwandt ist, ohne sich ihrer Formensprache zu bedienen. Es war seltsam fesselnd, in den Mappen des jungen Erler zu blättern, als dieser von Paris kam, und die mannigfaltigen Entwürfe zu sehen, die er da geschaffen hatte, zu Vasen, zu Buchdecken, eine Serie von Blättern zu Gottfried Kellers „Grünem Heinrich", die zeichnerische Paraphrasen, nicht Illustrationen waren. Illustriert in landläufigem Sinne hat Erler überhaupt nicht, trotzdem er viel Buchschmuck zeichnete und in den ersten Jahren seines Münchner Aufenthaltes nicht Weniges für die Münchener „Jugend" ausführte. Von seiner Hand war ihr erstes Titelblatt. Aber ein Unterordnen unter den Stoff, ein Wiederkäuen des



FRITZ ERLER, SEEBAD (1906)
DETAIL AUS DEM NEBENSTEHENDEN BILD



FRITZ ERLER · FRÜHLING (1906)
DETAIL AUS DEM NACHFOLGENDEN BILD





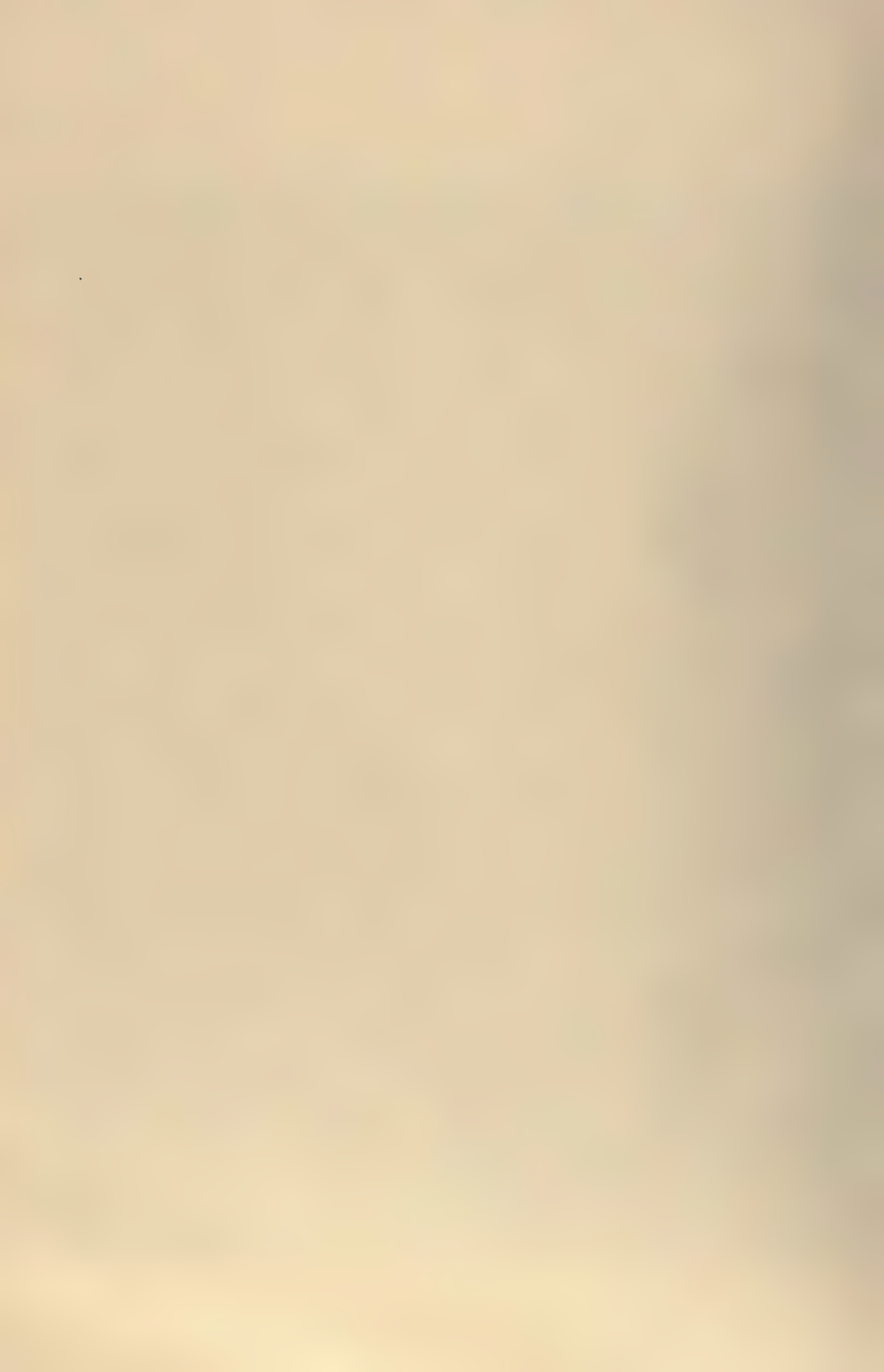
FRITZ ERLER — FRÜHLING (1906)

Fresko im neuen Kurhaus zu Wiesbaden



FRITZ ERLER — HERBST (1906)

Fresko im neuen Kurhaus zu Wiesbaden





FRITZ ERLER DIE FREMDLINGE (1904)

literarischen Gedankens, was so gewöhnlich unter „Illustrieren“ verstanden wird, das war Erlers Natur schlechterdings unmöglich. Seine Zeichnungen waren dekorative Kunstwerke, nach Zweck, Material und Format von den Gemälden großen Umfangs unterschieden, aber sie ruhten auf derselben Grundlage wie diese. Und darum waren sie gut und zeichneten sich vor so vielem Verwandten aus. Fritz Erler ist von einer außergewöhnlichen Intelligenz, einer der bewußtesten Künstler, die es gibt, einer, bei dem alles Sinn und Ziel hat! Die Sicherheit, mit der er die heterogensten Aufgaben anpackt, kommt aus der klaren Ueberlegung. Er trifft das Rechte nicht intuitiv, sondern weil er weiß, was das Rechte ist und warum es nicht anders sein darf. Wenn er heute Wandbilder malt, so empfindet jeder wie etwas ganz Selbstverständliches ihre große Ruhe und Geschlossenheit, das harmonische Verhältnis der Bilder unter sich und zum Raum, mit dem sie ein Ganzes werden. Wie viel Denkarbeit steckt aber hinter diesen Wirkungen, und wie viel malerische Arbeit hat Erler getan, bis er seinen — auch auf tiefe Kenntnis der Alten gegründeten — Dekorationsstil zu der Höhe gebracht hat, auf der seine Bilder in der Ausstellung München 1908 stehen (Abb. S. 25 u. f.). Zum Beispiel der unsagbar heitere Pavillon mit den azurblauen Girlanden, den musizierenden Putten im Gewölbe und den feingetönten Allegorien von Feuer, Wasser, Luft und Erde. Und dann der Repräsentationsraum mit den auf Violett und Gelb gestimmten Darstellungen von „Gold“ und „Eisen“ in ihrer teppichartigen Umgebung! In letzter Arbeit ist Erlers Prinzip, bei Wandbildern die Mauer durch das Gemälde nicht zu durchbrechen, sondern als Wand zu er-



FRITZ ERLER — KARNEVAL (1906)
Fresko im neuen Kurhaus zu Wiesbaden

halten, den Raum als eine geschlossene Einheit zu schmücken, mit besonders glänzendem Gelingen durchgeführt. Es braucht kein Eintreten für die Beweiskraft dieser Bilder und es gibt keinen Widerspruch gegen sie!

Die erste große und einheitliche dekorative Arbeit hat Erler in den Jahren 1898—99 geschaffen, den Musiksaal im Hause des Geheimrats Neisser in Breslau (Abb. S. 9). In einer sehr originellen modernen Holzarchitektur sind die farbenprächtigen Malereien der verschiedenen Formen und Stimmungen der Musik versinnlicht — den „Tanz“ und das „Scherzo“ geben die Abbildungen auf Seite 6 und 7 wieder, die religiöse Musik, ein Madonnenbild über der Orgel und das schwermütige Adagio zeigt unsere Abbildung des gesamten Raumes. Mit diesen Arbeiten verblüffte Erler vor allem durch die blühende Pracht seiner Phantasie und seine frische Darstellungskraft — sie fesseln in ganz außerordentlichem Maße als Aeußerungen eines reichen Temperaments. Schon zeigen sie auch das Streben, bestimmte Farbenklänge durch die ganze Bilderreihe durchtönen zu lassen, aber im ganzen ist doch noch viel mehr, als bei späteren solchen Zyklen Erlers das einzelne Werk ein Ding für sich. Bei den famosen, auf Rot und Blau gearbeiteten Wein-Medaillons im Hause Trarbach zu Berlin (Abb. S. 12 u. 13), Rhein-, Mosel-, Burgunder- und Champagner-Wein, ist dann die Einheit der Farbe schon vollständig gewahrt und mit im-



FRITZ ERLER, KARNEVAL (1906)
DETAIL AUS DEM NEBENSTEHENDEN BILD



FRITZ ERLER — ZUM TANZ ([illegible])

posantem Gelingen ist sie durchgeführt in den Fresken des Wiesbadener Konversationssaales (Abb. S. 16 u. f.). Wer Augen hat zu sehen, muß seine helle Freude haben an dem großzügigen Rhythmus der Farbe, wie auch der formalen Komposition, der durch diese fünf Bilder geht. Auf dem Grunde eines schweren Schiefergrau klingen Grün, Gelb und Orange, Rosa, Schwarz und ein warmes leuchtendes Weiß in heiterer Harmonie zusammen. Jedes Bild hat dem Wesen der dargestellten Jahreszeit nach seine eigene Stimmung und alle fünf zusammen sind eine geschlossene Einheit. Und mit welchem unerschöpflichen Reichtum von Einfällen hat der Maler seine Gruppen erfunden! Ihm kommt neben der Phantasie immer wieder seine hohe menschliche Intelligenz und vielseitige Bildung zu statten, seine Gabe, von allen Seiten Eindrücke aufzunehmen, aus der nordisch-germanischen Vorzeit, die er besonders liebt, oder aus der fremdartigen Gestaltenwelt des fernen Ostens, aus der er seinen „Tanz“ geschöpft, wie auch die gelbgleißende, sieghaft unheimliche Gestalt der „Pest“, die mit ihrem Rabenschwarm durch verödete Straßen schreitet (s. unsern Farbendruck geg. S. 8). Dies letzte Bild, ein Triptychon, war wohl die kühnste Farbenleistung, die Erler gewagt, und hat nicht wenig Aufsehen gemacht, als es 1899 im Münchner Glaspalast erschien. Auch durch das Gegenständliche: in der Mitte der triumphierende Dämon, links die Orgie derer, die vor dem Tode in wüstem Sinnentaumel die Stunde nutzen, rechts die Flagellanten, die durch Selbstpeinigung den Zorn des Himmels zu versöhnen hoffen!

Neben den erwähnten Monumentalaufträgen und Bildnissen vollendete Erler seit seiner Uebersiedlung nach München eine ganze Anzahl zum Teil sehr großer Bilder, die ihm nach und nach unter der jüngeren Münchner Künstlerschaft eine führende Stellung eroberten. Da war „Jung-Hagen und die Königskinder“ nach dem Gudrun-Lied, das große Bild einer Dame am Flügel, der in seinem Farbenklang bewundernswert feine „Graue Tag“ (Abb. Jahrg. 1902/03 S. 419), eine farbenbunte exotische „Tänzerin“ (Abb. Seite 21)

auf der Bühne, der geheimnisvolle „Einsame Mann“ mit dem roten Tier (Abb. Jahrg. 1902/03 S. 221), „Der Fechter“ (Abb. Jahrg. 1904/05 S. 436), waren die „Fremdlinge“ (Abb. S. 17), nordische Hünen, die mit ihrem Drachenschiff an der Stätte einer vernichteten Kultur gelandet sind, die „Nordische Mutter“ (Abb. S. 24), ein „Sankt Georg“ (Abb. S. 23), das Dreiflügelbild „Sonnenwende“ (Abb. Jahrg. 1904/05 S. 519), das fröhliche Bild des „Noah“ (Abb. Jahrg. 1905/06 S. 519) usw. Eine nicht kleine Anzahl weiblicher Idealbildnisse, die „Moderne Diana“, die „Welle“, „Die Natur“, die „Herbststimmung“ (s. unsern Farbendruck geg. S. 24) „Der Springbrunnen“ (Abb. S. 11), ein paar originelle Bauernbilder entstanden in den allerletzten Jahren, und dazwischen wurden auch kleinere dekorative Arbeiten fertig, wie die Bilder im Neisserschen Gartensaal, zwei ausgezeichnete Surporten für einen von Bruno Paul entworfenen Raum, Malereien im Amtsgerichtsgebäude zu Pankow und im letzten Winter ein paar dekorative Gemälde für ein Münchner Maskenfest (s. unser farbiges Titelbild). Auch als „Innenarchitekt“ hat Erler gearbeitet und sich bei mehreren Ausstellungen für modernes Kunstgewerbe ausgezeichnet; zahlreiche besonders anmutige und geistreich erfundene Exlibris sind von seiner Hand — es gibt kaum eine Art von malerischen oder zeichnerischen Aufgaben, die er nicht gelöst!

Möchten ihm deren noch recht große und recht viele werden! Und recht bald! Fritz Erler gehört wahrhaft zu jenen bedeutsamen künstlerischen Erscheinungen, für die ihre Nation eine Verantwortung hat!



FRITZ ERLER — TÄNZERIN (1900)



Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

FRITZ ERLER
BILDNIS



FRITZ ERLER ST. GEORG (1904)

LENBACH ALS KOPIST UND KUNSTBERATER DES GRAFEN SCHACK

Von Georg Winkler

Lenbach war oft in Italien. Nie aber hat er mit solchem Eifer die alten Italiener studiert, als in den Jahren 1864, 65, 66, die er im Auftrage des Grafen Adolf Friedrich von Schack in Rom und Florenz verbrachte. Damals hat er sich in die Venetianer verliebt und mit ihnen den Bund fürs Leben geschlossen. Seine Kunstanschauungen und die Malweise seiner Oelbilder basieren auf jener Zeit.

Die erste Bekanntschaft Lenbachs mit Schack stammt aus dem Jahre 1863. Lenbach hatte eben seine Lehrtätigkeit in Weimar aufgegeben. In seiner Werkstatt drängten sich noch nicht die Spitzen der diplomatischen und finanziellen Welt, trotzdem er schon recht gute Porträts gemalt hatte. Die Frauen insbesondere zeigten sich seiner Kunst abgeneigt. Seine Genrebilder erregten zwar großes Aufsehen, fanden aber wenig Freunde. Graf Schack kaufte den bekannten, im grellen Sonnenlicht auf dem Rücken liegenden Hirtenknaben, in welchem Lenbach 20 Jahre vor Liebermann ein kaum zu übertreffendes Muster realistischer Malerei geschaffen hat. Eine sehr gute Kopie nach einem kleinen Rubens der Münchner Pinakothek, die Schack von Lenbach erwarb, brachte den Grafen zu dem Plane, die schönsten Bilder der italienischen Renaissance von dem hochtalentierten Künstler für seine Galerie nachbilden zu lassen. Dieser nahm den Vorschlag sehr gerne an, in Italien gegen ein anfänglich bescheidenes, bald aber wachsendes jährliches Fixum — im ersten Jahre 1000 Gulden, im zweiten 1400, im dritten 2000 Gulden — für den Grafen zu kopieren.

Zunächst ging er nach Rom, wo bereits Hans von Marées mit einem Stipendium des Grafen weilte und Feuerbach und Böcklin ihre ersten kostbaren Bilder für die Schack-Galerie schufen. Mit letzterem bezog Lenbach ein größeres

Atelier, übernahm freiwillig oder im Auftrag des Grafen eine Art von Oberaufsicht über die genannten drei Künstler und vermittelte in der seinem Charakter entsprechenden freimütigen Weise bei ihren nicht seltenen künstlerischen oder finanziellen Verlegenheiten den Verkehr mit dem gemeinschaftlichen Auftraggeber. Marées sollte unter seiner Leitung kopieren und nach der Natur arbeiten. Aber Schüler und Lehrer paßten auf die Dauer nicht zusammen. Dem für seine eigene rasche Entwicklung besorgten Lenbach lag wenig daran, die künstlerische Eigenart Marées zu beeinflussen. Anfänglich mit ihm, seinem Fleiß und Talent sehr zufrieden, schreibt er 1865 an Schack: „Ich bin sehr neugierig, was Marées in Rom machen wird; kopieren, das hab' ich schon gesehen, ist seine Sache nicht."

Von Feuerbach war Lenbach durch die Verschiedenheit der Charaktere und des äußeren Wesens getrennt. Seine brieflichen Bemerkungen über Feuerbach verraten deutliche Antipathien. Er beklagt sich wiederholt, daß Feuerbach seine Bilder abgesondert von den seinigen nach München schicke, was die Kosten erhöhe. . . „Also wieder, ohne mir etwas zu sagen", setzt er am 19. Februar 1864 hinzu. „Ich fürchte sehr, er kommt ins Schnellmalen und ich glaube aber, daß der Genuß des Beschauers im Verhältnis steht zur Lust und Liebe, die der Künstler bei Ausführung eines Gemäldes hat."



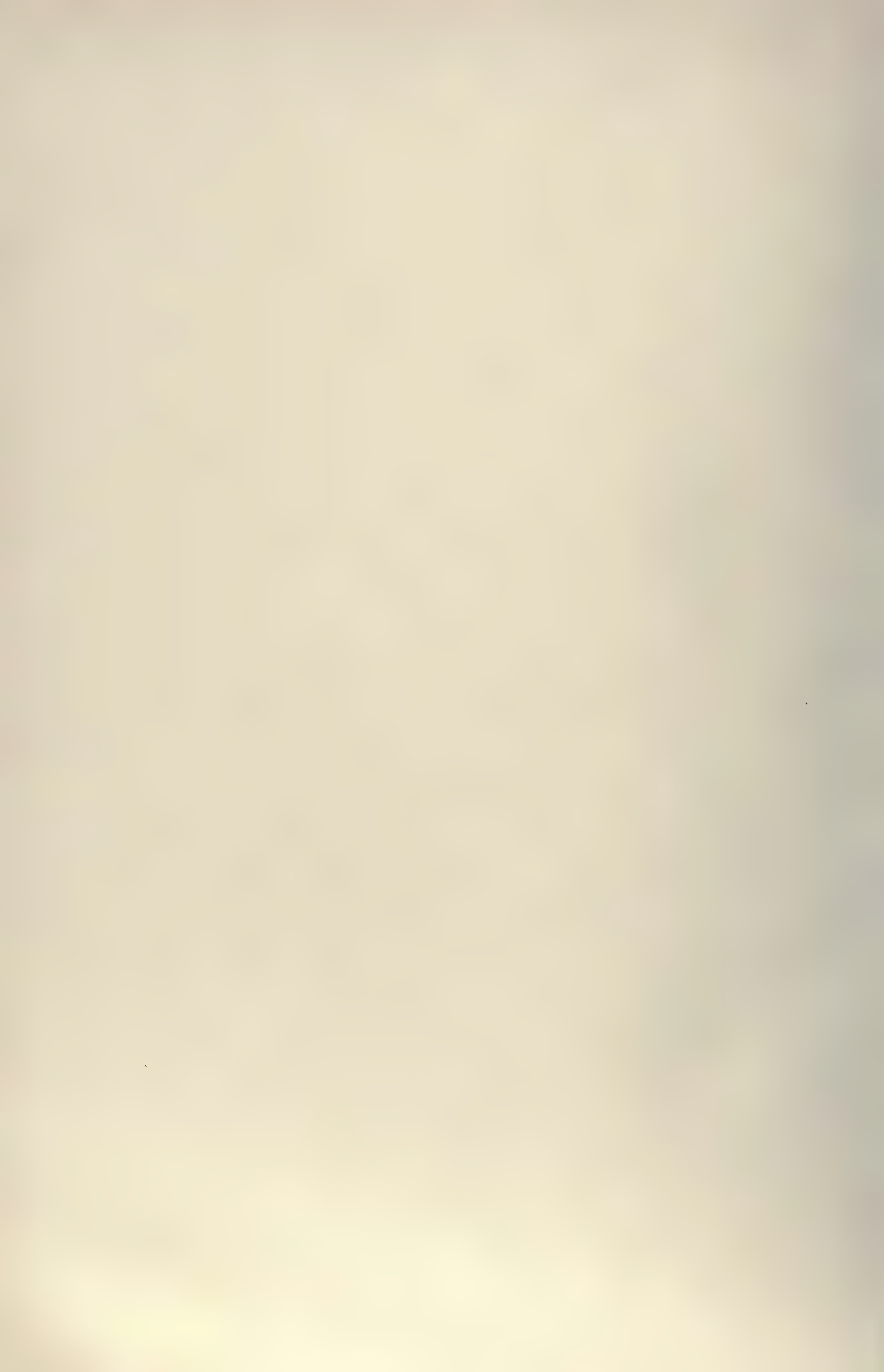
FRITZ ERLER — NORDISCHE MUTTER

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München



Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung Klinkhardt & Biermann in Leipzig

FRITZ ERLER
HERBSTSTIMMUNG (1906)



Mit Böcklin hingegen verband ihn eine gute Kameradschaft. Da dieser ein säumiger Schreiber war, so fanden viele seiner Nöten durch die rasche Feder seines Freundes den Weg in das Palais Schack nach München. „Dem Böcklin ist das liebe Geld wieder ausgegangen," schreibt er z. B. in dem genannten Briefe, „und da meines auch nur mehr drei Wochen reicht, so erlaube ich mir die Bitte, einem von uns Vorschuß zu geben, falls es Ihnen nicht unangenehm ist." Die vermittelnde Stellung Lenbachs, bei der er seine eigene Interessen nicht hintanstellen wollte, gab Veranlassung zu verschiedenen Verstimmungen zwischen den beiden Freunden, die schließlich nach der von Lenbach vorgeschlagenen Ablehnung einer „Pietà" für die Schack-Galerie zum endgültigen Bruche führten.

Das Verhältnis Lenbachs zu Schack gestaltete sich hingegen immer freundlicher. Der Graf kam den Wünschen des Künstlers bereitwillig entgegen und veranlaßte dadurch lebhafte Aeußerungen des Dankes. „Ihren sehr freundlichen Brief", schrieb Lenbach am 26. Sept. 1864 an Schack, „mit dem Wechsel auf 700 Gulden habe ich erhalten und sage Ihnen für diesen wiederholten Beweis Ihrer großen Güte und Ihrer Nachsicht meinen herzlichsten Dank. Durch Ihre Zusicherung einer sorgenfreien Zukunft durch eine Summe von jährlich 1400 Gulden fühle ich mich nun doppelt verpflichtet, dieses große Vertrauen durch die größte Tätigkeit auch einigermaßen zu verdienen. In Ihrem Sinne glaube ich zu handeln, wenn ich in Kopien nach den besten Meisterwerken und eigenen Arbeiten abwechsle; auch sehe ich darin die schönste und fruchtbarste Kunsttätigkeit."

Lenbach lohnte Schacks Entgegenkommen dadurch, daß er sich mit einem wahren Feuereifer seiner Aufgabe hingab, mit einer Begeisterung, die sich nach dem Eintreffen der „Herodias" und der „irdischen und himmlischen Liebe" von Tizian auch dem Grafen mitteilte. Ganze Listen der schönsten Bilder Roms, die Lenbach kopieren wollte, wurden von ihnen gemeinschaftlich entworfen. „Der Murillo (Mutter mit dem Kinde) im Palast



PAVILLON DES HAUPTRESTAURANTS DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908 VON EMANUEL v. SEIDL, WANDBILDER VON F. ERLER



FRITZ ERLER — WASSER (1908)
Aus dem Pavillon des Hauptrestaurants auf der Ausstellung München 1908

Corsini, ein Palma Vecchio, ein Porträt von Moroni mit Landschaft im Palast Colonna, Romulus und Remus von Rubens auf dem Kapitol, der Violinspieler, der Velasquez und Sebastian de Piombo, ein Poussin sind alles Bilder, die ich in Rom noch sehr gerne malen möchte", schrieb Lenbach am 21. Nov. 1864. „Außerdem habe ich mehrere Bildnisse und eine Venus im Bade in Arbeit, so daß dieser Winter wohl mein tätigster sein wird."

Dem „tätigsten Winter", der natürlich nur einen Teil des Vorgenommenen zur Ausführung bringen konnte, da Lenbach sehr in die Details ging und an jedem Bilde bis zur Erschöpfung malte, folgte ein noch fruchtbareres Jahr 1865, das er vom Mai an mit Marées in Florenz verbrachte. Ihre Stimmung spiegelt sich in einem Satze des Briefes vom 30. April, welcher heißt: „Auf Florenz freuen wir uns jetzt leidenschaftlich, denn Bilder zu studieren und besonders zu kopieren sind dort viel mehr wie hier in Rom."

Von Florenz aus meldete Lenbach dem Grafen in gewohnter Offenherzigkeit und mit eingehender Motivierung, daß er im nächsten halben Jahre voraussichtlich gegen 1000 Gulden brauchen werde. „Ist Ihnen diese Ausgabe nicht zu groß, so habe ich folgendes zu machen vor: Die Venus, den Hipolyto, die Bella oder die Flora von Tizian, die sog. Gelehrten des Rubens, das Konzert des Giorgione, dann, wenn ich ein Atelier bekommen kann, ein



FRITZ ERLER — FEUER (1908)
Aus dem Pavillon des Hauptrestaurants auf der Ausstellung München 1908

größeres Bild „Ein Abend vor dem Tore einer italienischen Stadt". Die Anregung bekam ich zunächst in Gemigniano, einem uralten Städtchen zwischen Siena und Empoli. Ich war mit Herrn von Liphart da, welcher auch sehr entzückt, öfter hinzugehen, sich vornahm. Das Stadttor, die Leute und die Landschaft ist ganz in dem romantischen Sinne von Tizian und anderer Venetianer. Später werde ich Ihnen eine Skizze davon schicken. Auch möchte ich den „Mönch" und das weibliche Halbfigurenbild, die beide ich von Rom mitgebracht habe, wieder gern in Arbeit nehmen. Ich werde mich so sehr wie möglich anstrengen, um durch eigene Arbeiten mir eine Zukunft zu sichern.

„Da ich beim Kopieren, am Ende der Arbeit, nur dann einige Befriedigung habe, wenn ich das Original wirklich und in jeder Beziehung erreichen würde, und jedes obiger fünf Bilder eine Welt von Schönheiten enthält, so sehe ich voraus, daß ich mir nie genug tun werde; ich kann deshalb nicht versprechen, daß ich alle fünf zusammenbringe; ich fühle nach jedem Bilde einige Erschöpfung. Der Mann mit goldener Kette von Tizian und das Porträt von Del Sarto sind vollendet und das Porträt des Rubens wird auch bald fertig sein. — — — Das Porträt nach Tizian ist, glaub' ich, weitaus besser gelungen, wie die früheren; ich habe diese Kopie an einem bequemen Platz und bei gutem Licht machen



FRITZ ERLER — GOLD (1908)

Wandgemälde auf der Ausstellung München 1908

können. Auf das Konzert von Giorgione freue ich mich außerordentlich, heute habe ich die Erlaubnis zum Kopieren in gleicher Größe bekommen."

Schack hatte gegen die vorgeschlagene Erhöhung der Bezüge Lenbachs nichts einzuwenden. Das beweist die folgende Stelle aus Lenbachs Brief vom 11. Aug. 1865. „Ich sage Ihnen vorerst meinen herzlichen Dank für Ihre Großmütigkeit und Güte. Ich nehme mir fest vor, alle meine Kraft aufzubieten, um dieses sehr große Vertrauen zu verdienen und zu erhalten. Die Arbeiten werde ich in der Reihenfolge machen, wie es in Ihrem Plane liegt, auch die Kopien genau in der Größe der Originale, wie bisher. Mit dem Giorgione fange ich Dienstag an, da bis dahin der Rubens fertig wird. Dieses Porträt von Rubens wird in Ihrer Galerie einen ganz andern Effekt machen, wie das Original in den Uffizien, welches durch den schlechten Platz, das schlechte Licht und einige unglückliche Restaurationsflecke gar nicht so zur Geltung kommt, wie es die reizende Intention verdiente. Im Oktober hoffe ich, die Venus des Tizian herunterzubekommen und ich freue mich schon jetzt sehr darauf, dieses Bild nochmal existieren zu machen. —

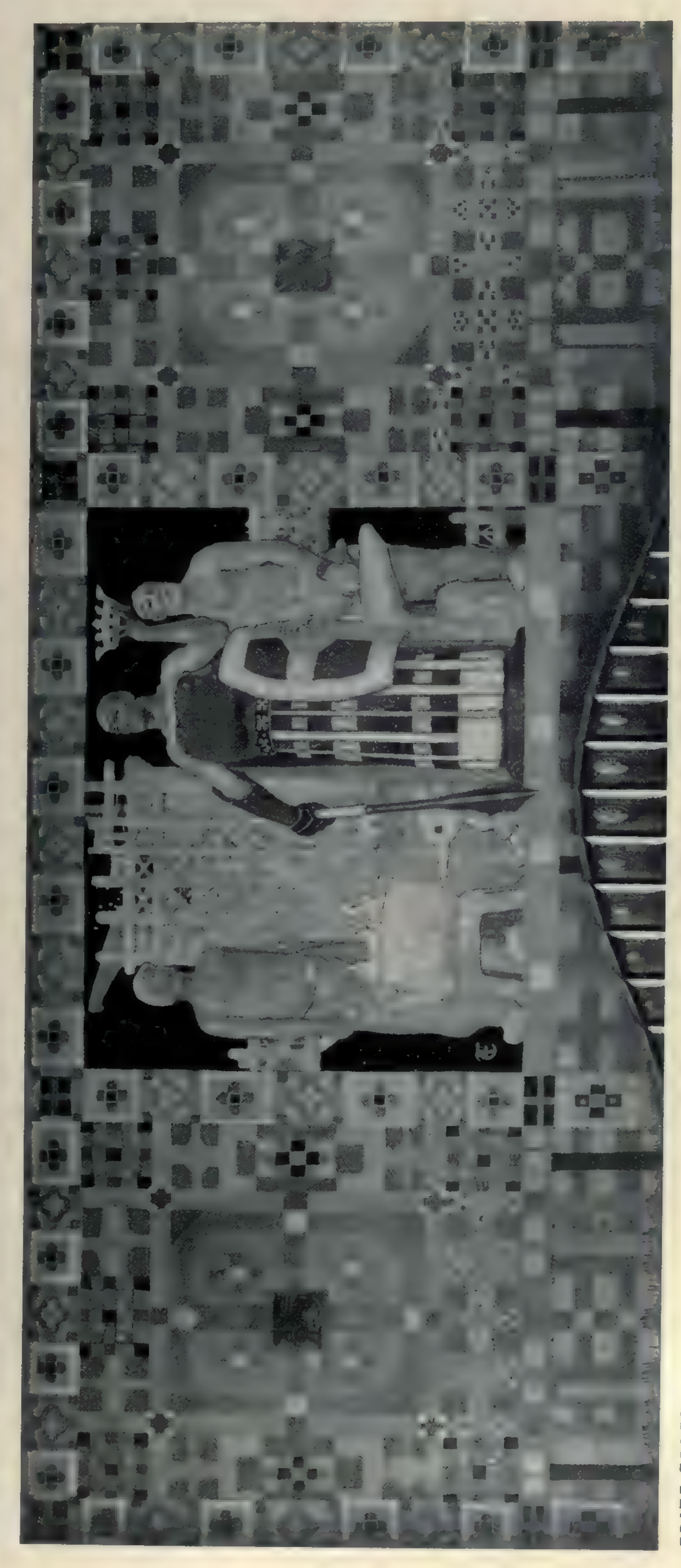
Keine Arbeit, weder Kopie noch eine eigene Sache werde ich anfangen und machen, welche nicht für Ihre Galerie bestimmt ist, was freilich ganz selbstverständlich ist."

Schack fand sich bald überreich belohnt. Nach dem großen Murillo kam der Mann mit der goldenen Kette, der Andrea del Sarto, der Rubens und der Giorgione. Trotzdem entschuldigt sich der riesig fleißige Künstler in dem Brief vom 5. November nicht nur, daß er schon längst hätte schreiben sollen, sondern auch, daß seine Arbeiten sich verzögert hätten. „Ich wurde mit dem Rubens erst gegen Ende August fertig und beschäftigte mich von da an mit dem Konzert des Giorgone, mit wenig Unterbrechung. Acht Tage war ich mit Herrn von Liphart in Porto venere zur Erholung und einige Tage war

ich die vorige Woche unwohl. Erst in einer Woche wird dieses Bild ganz vollendet sein, und nach einer Woche Zeit zum Trocknen reisefertig werden, so daß ich endlich in vierzehn Tagen die vier Bilder in einer gut gemachten Kiste abschicken kann. Wieder habe ich vier Wochen mehr Zeit gebraucht zu diesen Arbeiten, als ich versprochen, und bitte Sie deshalb um Nachsicht. Die große Durchführung dieser Bilder möchte mich entschuldigen. Die Großfürstin Maria von Rußland wollte sich eines dieser vier Bilder von Ihnen ausbitten, ich suchte es ihr aber auszureden in der Voraussetzung, daß Sie wenig dazu geneigt sind."

Anfang März 1866 war auch der Pietro Aretino von Tizian fertig und Lenbach malte schon anderthalb Monate an der Venus der Tribuna, wie er in dem Briefe vom 2. März berichtet. „Von Mitte Januar an konnte ich nun nach der Venus arbeiten, aber leider bis jetzt unter recht ungünstigen Verhältnissen.

Zur Vollendung dieses Bildes muß ich das Original an ein sehr gutes Licht bekommen, und ich habe deshalb wieder Protektion in Anspruch nehmen müssen. Die Frau Großfürstin war wieder so freundlich, eine Eingabe durch die russische Gesandtschaft ans Ministerium zu machen, und ich hoffe dieser Tage auf diese Vergünstigung. Kein Bild hat mich zum Kopieren so begeistert, wie dieses herrliche Werk; ich glaube, es gelingt mir auch besser wie meine früheren Arbeiten. Kommt mir kein Galeriehindernis dazwischen, so werde ich wohl Ende dieses Monats ganz fertig werden. — — — Bis Ende Mai habe ich mich entschlossen, mit Ihrer Genehmigung noch hier zu blei-



FRITZ ERLER — *Wandgemälde auf der Ausstellung München 1908* — EISEN

ben und für Sie zu arbeiten. Ende Mai denke ich dann über Venedig nach München zu reisen und freue mich außerordentlich auf eine Besprechung mit Ihnen und ich hoffe, daß Sie mich noch weiter verwenden können.« Die Sorgfalt, welche Lenbach seinen Kopien widmete, erstreckte sich auch auf die Auswahl der Rahmen. Sein Vorschlag, geschnitzte Florentiner Rahmen für die fünf letzten Kopien zu verwenden, fand Schacks Beifall.

(Ein zweiter [Schluß] Teil folgt)



FRITZ ERLER — FRITZE, DES KÜNSTLERS SOHN (1907)

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Die Galerie *Eduard Schulte* läßt diesen Monat eine eigenartige Künstlergruppe zur Sprache kommen: »Kéve«, eine Vereinigung ungarischer Künstler. Das Gemeinsame ist eine jugendlich frische Auffassung, Härte in Form und Farbe, wilde Geberden, die nicht immer die innere Notwendigkeit verraten. Der Bedeutendste ist FRISCHAUF, von dem zwei größere Bilder ein glänzendes Zeugnis geben: Das eine, vor hellblauem Meer, das mit dem zittrig-heißen Himmel verschwimmt, ein älterer, braungebrannter Herr im Strandanzug; ein blendend beleuchteter Steg führt zu dem Badehäuschen im Mittelgrund zurück. Das ist wirkliche Sonne, brütende Sommerhitze am Badestrand. Das andere, »Im Atelier«: Aus dem dunkeln Raum öffnet sich ein großes Fenster in den tiefblauen abendlichen Himmel, vor dem sich, grell beleuchtet, ein junger Mann goldigbraun abhebt. Hier zeigt sich wiederum die ganz virtuose Beherrschung der Technik und der Zug ins Monumentale, der alles Kleine, Störende wegläßt, der sich auf zwei, drei Hauptfarben beschränkt, dort blau und weiß, hier schwarz, blau und goldgelb. Neben Frischauf fallen die andern merklich ab. NIKOLA sucht durch wilde Farbenkontraste seine Bilder zu beleben. Aber die Farben sind weder durch Form noch durch Auffassung gebändigt, sie erzeugen kein geschlossenes Bild, geben keine Illusion von Wirklichkeiten, sie bleiben bunte Oelflecke auf Leinwand. BENKHARD gibt in dieser Beziehung mehr, wenn er auch weniger originell ist. Es sind recht tüchtige Bilder von ihm da, wie die »Sonnenblumen«, aber er bringt keine neue Auffassung. Von dem verstorbenen GUNDEL ist ein sehr gutes Selbstporträt in Sepia zu sehen, sowie ein eigenartiges Bild, das er »Märchen« genannt hat: Knallig bunt gekleidete Mädchen und ein brauner Kerl in weißem Hemd, von der Sonne scharf von vorn beleuchtet, auf einer dunkelschattigen Wiese. Im Hintergrund öffnet sich der Raum; man blickt zwischen den Bäumen durch auf einen hellen Fluß, der sich über die ganze Bildbreite hinzieht. Zuletzt zwei Gegensätze: LOHWAG, zart, fast feminin, mit einem Stich ins Süße. Ein sonnenheller Waldrand, ein weites Stoppelfeld mit darüber ziehender Schafherde, einige etwas flaue Porträte. REMSEY, brutal, unglaublich hart in den Konturen und düster in der Farbe. Er verzichtet auf den Zauber virtuoser Technik. Für ihn ist die Kunst ein Experiment in Kurzschrift, eine Art Bilderrätsel. Vier dicke schwarze Striche kreuz und quer über die Bildfläche, diese geteilt in grau oben und braun unten, ein Männlein, fast kindlich gemalt, mit gebogenen Beinen, die Hände in den Hosentaschen: Das ist der Frühling. Eine alte Frau, ohne Ausdruck und Leben, grau in grau, die Mutter des Künstlers. Und doch, so abstoßend die Bilder sind, so unkünstlerisch sie anmuten, es ist etwas drin, eine Suggestionskraft, der man sich nicht leicht entziehen kann. Diese Experimente bringen uns weiter, nicht die gefälligen Bildchen. Aber sie dürfen nicht als fertige Kunstwerke ausgeschrien werden, sondern man muß sie, wie jene, nehmen als das, was sie sind: Studien, Bausteine aus neuen Brüchen, erste tastende Entdeckungsreisen in neue Länder der Kunst, Länder, neuer, reicher Möglichkeiten. — Von SIEGFRIED BERNDT sind 14 Landschaftsskizzen ausgestellt, kleine Bilder mit großen Maßstäben, einige recht gut, andere ungenießbar. Trotz reichlicher Verwendung von Blau fühlt man bei ihm keine Luft, trotz dem Goldgelb keinen Sonnenschein. Aber das kann alles noch kommen, wenn er von

seiner einseitigen Farbenwahl, die er auf jedem Bilde wieder bringt, abgeht. Von LEISTIKOW sind zum stillen Gedenken drei ältere Bilder, zwei vom Grunewald und eine Meerstudie, ausgestellt. — Im Hauptsaal ist die zügige Marktware in guten Exemplaren vertreten. Thoma, Lenbach, Menzel, Liebermann, Schönleber und Eduard von Gebhardt, das sieht man immer gern wieder und wer Geld hat, kauft wohl auch etwas davon. Dazwischen nehmen sich Achenbach und Calame etwas altväterisch, aber immerhin recht respektabel aus.

Der Vollständigkeit halber möge erwähnt werden: Eine Wand voll klebrig gemalte Porträte von HÜBENER. Die Dargestellten sehen aus, als wären sie aus der eigentlichen Umgebung, dem Atelier, herausgeschnitten und auf die sauber gemalten Landschaftshintergründe geklebt worden. Gemalte Photographie. — FRANK RICHARDS mit einer reichlichen Auswahl »entzückender« Aquarelle, alle auf lila Grundton gestimmt, die bekannte Handgelenkarbeit, in die so viele Aquarellmaler, ohne zu wollen, hineingeraten. — Erfreulicher sind die Farbenholzschnitte von MARTHA WENZEL, aber auch ihnen fehlt die künstlerische Notwendigkeit: Farbe und Komposition sind mehr durch Zufall als durch künstlerischen Takt gefügt. Von BRACKEL sind einige sehr sympathische Bilder da, die aber so wenig wie die allgemein gehaltenen Aquarelle von GRUPPE eine interessante Künstlerpersönlichkeit erraten lassen. Die »Orchesterprobe« von BRÖKER-Münster ist das größte Bild des Salons, das erste, das man sieht beim Eintritt, aber .... man soll nicht schimpfen!

DARMSTADT. In der hessischen Landesausstellung wurden Professor Karl Bantzers grosses Gemälde »Hessische Bauern vor der Kirche« und ein Zyklus von Radierungen nach figürlichen Motiven aus der Schwalm von Wilhelm Thielmann für die großherzogliche Gemäldegalerie angekauft. Das Bild einer Schwälmerin in Brauttracht schenkte Professor Bantzer dem Landesmuseum. Uebrigens ist der Besuch der Landesausstellung so über alles Erwarten gut, daß die Ausstellungsleitung mitteilen konnte, das Unternehmen werde ohne jedes Defizit schließen. M.

DÜSSELDORF. Die Vorbereitungen zu der für das nächste Jahr geplanten *großen Ausstellung für christliche Kunst*, mit der in besonderer Abteilung eine kleinere gewählte allgemeine Kunstausstellung verbunden sein wird, sind in vollem Gange. Zur Erlangung eines künstlerischen Plakats ist soeben ein Preisausschreiben veröffentlicht worden. Professor DR. BOARD befindet sich auf einer mehrwöchentlichen Rundreise behufs persönlicher Einladung bedeutender einheimischer und fremder Künstler, die man gerne vertreten sehen möchte. Gleichzeitig wird er sich mit Museen und Privatsammlungen behufs Darleihung entwicklungsgeschichtlich wichtiger Werke christlicher Kunst in Verbindung setzen. G. H.

MÜNCHEN. Vom Bayerischen Staat wurde auf der *Internat. Kunstausstellung der Münchener »Secession«* noch nachträglich für die K. Glyptothek angekauft: die Porträtbüste Professor Bildhauer Josef Floßmann (Bronze) von Professor ADOLF VON HILDEBRAND in München.

STUTTGART. Von den Neuerwerbungen unserer *Gemäldegalerie* sind verschiedene der wichtigsten noch auf auswärtigen Ausstellungen. Unter den bis jetzt



FRITZ ERLER — BILDNIS (1903)

zur Aufhängung gelangten ist die in bekannter wuchtiger Art gemalte Studie eines bepackten Kürassierpferdes von W. TRÜBNER zu erwähnen. Auch FERDINAND HODLER wird in Zukunft in unserer Galerie vertreten sein und zwar durch ein bis jetzt noch nicht gehängtes »Selbstbildnis« sowohl als durch eine vom Galerieverein angekaufte Landschaft »Genfersee«. Als Geschenk ist noch eine kleine Skizze »Dämmerige Stunde« von HANS VON HAYEK mit ihrer geschmackvollen Tonstimmung zu erwähnen, während die Niederländische Abteilung durch den Ankauf der »Baderstube« von PIETER QUAST (1600 bis 1632) bereichert worden ist. Als wertvollste Bereicherung indessen darf wohl die prächtige Skizze von PIGLHEIN zu dem Moritur in Deo (Nationalgalerie-Berlin) bezeichnet werden, die Privatier Schleicher als Leihgabe gestiftet hat. Möge das herrliche Werk der Galerie verbleiben. H. T.

VENEDIG. Zur lebhafteren Beschickung unserer alle zwei Jahre stattfindenden internationalen Kunstausstellungen durch deutsche und italienische Landschafter hat die Witwe des im Jahre 1895 in Italien verstorbenen Landschafters Franz Dreber, Faustina geborene Bruni, ein Kapital von 10000 Lire mit der Bestimmung überwiesen, daß aus diesem Betrage nach ihrem Tode fünf Prämien für Landschafter zu bilden sind, welche an italienische und deutsche Landschafter durch die Ausstellungshauptjury verliehen werden sollen. Die Prämie führt die Bezeichnung »Praemium Dreber« und gelangt nunmehr bei der nächsten Ausstellung zum ersten Male zur Verleihung.

WEIMAR. Im Oberlichtsaal des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe fand eine reichhaltige Kollektivausstellung von Werken EDMUND STEPPES - MÜNCHEN statt. Manche der Bilder entbehren des stimmungsvollen Gehaltes nicht und wissen im einzelnen wohl zu fesseln. Das Interesse an der Gesamtausstellung wird aber dadurch leider abgeschwächt, daß viele Gemälde zu sehr auf einen und denselben Ton gestimmt sind und den Eindruck hervorrufen, als werde hier ein bestimmtes Rezept vorgeführt.

WIEN. Auf der »Kunstschau Wien 1908« wurden durch das Unterrichtsministerium folgende Werke für die moderne Galerie angekauft: Die Gemälde »Liebespaar« von GUSTAV KLIMT und »Interieur aus dem k. k. Finanzministerium« von KARL MOLL, ferner das zur Ausführung in Marmor bestimmte Relief »Tanz« von FRANZ METZNER.



FRITZ ERLER PUTTE
Aus dem Pavillon des Hauptrestaurants auf der Ausstellung München 1908

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Geheimrat VON TSCHUDI, der aus »Gesundheitsrücksichten« bis zum 1. April 1909 beurlaubt ist, soll dem Vernehmen nach Direktor der Casseler K. Gemäldegalerie als Nachfolger des Geheimrats Eisenmann werden; es würde ihn dort zunächst die Aufgabe einer völligen Neuordnung der Galerie erwarten.

BERLIN. Der Präsident der Akademie der Künste, Professor ARTUR KAMPF, fertigt ein Kaiserporträt für den Kaiserlichen Automobilklub, ein anderes Bildnis des Monarchen für die Deutsch-Amerikanische Ausstellung und ist mit den Vorarbeiten zu einem Wandgemälde für den Verband des Königlichen Bibliothekgebäudes beschäftigt, das »Friedrich den Großen beim Bau der Königlichen Bibliothek« zum Vorwurf hat. R.

BERLIN. Das Vermögen der Professor HELFFTschen Stiftung ist nach dem Ableben der Vorerben jetzt in das Eigentum der Akademie übergegangen; aus ihm wird der Professor »Julius Helfftsche Preis« alljährlich gebildet werden.

DRESDEN. Professor KARL BANTZER von der hiesigen Akademie der bildenden Künste wird dem an ihn ergangenen Ruf an die Akademie nach Düsseldorf nicht Folge leisten.

DÜSSELDORF. Der Kultusminister hat dem Maler JOSSE GOOSENS, einem begabten Claus Meyer-Schüler, der zu den starken Hoffnungen des jungen Düsseldorf gehört und auf den großen Ausstellungen im letzten Jahre mit seinen Arbeiten sehr bemerkt wurde, den Auftrag erteilt, für den Sitzungssaal des Kreishauses zu Tondern ein großes Wandbild zu malen.

GESTORBEN ist in Königswinter a. Rhein im 76. Lebensjahr der Tiermaler Professor J. H. L. DE HAAS. Die Münchner Pinakothek besitzt Werke des Künstlers, der in Deutschland auch dadurch sehr bekannt wurde, daß er von der holländischen Regierung des öfteren als Delegierter zu den internationalen Kunstausstellungen entsandt wurde.

Redaktionsschluß: 22. August 1908 Ausgabe: 10. September 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





J. M. W. TURNER — HEIDESZENE



J. M. W. TURNER — DIE BAI VON BAJAE, APOLLO UND DIE SIBYLLE

DIE BEGRÜNDER DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI: CROME, CONSTABLE UND TURNER

Von O. von Schleinitz

Die Geschichte der englischen Landschaftskunst und ihre Resultate bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts lassen sich, trotz überraschender Vielseitigkeit, doch in den Werken von Wilson, Gainsborough, Crome, Constable und Turner zusammenfassen und aufsummieren. Diesen stand eine Reihe sehr bedeutender Aquarellisten persönlich und künstlerisch nahe, die ebenso wie Turner das Landschaftsbild von der Oelmalerei unabhängig und ebenbürtig machten. Zu ihnen gehören vor allem: Cozens, Girtin, Sandby, Peter de Wint, David Cox und Cotman. Letzterer, der namentlich Corot am nächsten kommt, hat vielleicht nicht minder stark die Schule von Fontainebleau (öfter, aber mit weniger Berechtigung „Barbizon-Schule“ genannt) wie Constable beeinflußt. In überschwenglichem Lob hält dieser den Aquarellisten Cozens, und umgekehrt Turner seinen Freund und Studiengenossen Girtin, überhaupt für den vorzüglichsten Landschafter seiner Zeit. Ein Vergleich jener beiden Künstlergruppen miteinander und andererseits mit den Meistern des „Paysage intime“*) läßt sich am besten im South Kensington-Museum bewerkstelligen, da außerdem die betreffenden französischen Künstler in der dem Institut vermachten „Jonides-Sammlung“ gut vertreten sind.

Als den Vater des modernen englischen Bildes und der hierdurch zum Teil mit hervorgerufenen heutigen Denkungsweise in England, sieht man allgemein Hogarth an, aber erst kürzlich kam es an den Tag, daß er auch ein guter Landschafter war.

Wie schon im allgemeinen in der Kunstgeschichte und auch für den hier in Betracht kommenden Abschnitt der englischen Landschaftsmalerei sich nicht starre Grenzen ziehen lassen, ebenso verhält es sich namentlich in noch auffallenderer Weise mit den oft nebeneinander herlaufenden, resp. übergreifenden Perioden in Turners Schaffenstätigkeit. In England, in Frankreich und an-

*) Siehe diese Zeitschrift, Jahrgang 1903/04, Seite 226 u. f.



JOHN CROME LANDSCHAFT MIT WINDMÜHLE

dern Ländern setzte die Kunst mit dem Klassizismus ein, um ihren Endpunkt im Impressionismus zu finden.

Der erste große englische Landschafter, RICHARD WILSON (1714—1782), huldigte, durch einen majestätischen Genius unterstützt, zwar dem Klassizismus, jedoch in so biegsamer Form, daß er unsere Sympathie erwirbt, obgleich er sich nicht davon befreite, die Landschaftsmalerei als einen Zweig der historischen Kunst anzusehen.

Diese Tradition aufzugeben, gelang erst Gainsborough und Crome. Bei Lebzeiten wurden jener und Wilson als Rivalen betrachtet. Gainsborough sagt gelegentlich von sich selbst aus: „Ich male Porträts, um Geld zu verdienen, und Landschaften, weil ich sie liebe!“ Er zeigt in seinen Szenerien schon den vorbereitenden Ansatz für das intime Bild, gleichwie ROMNEY bereits eine impressionistische Note in sich trägt.

Den Uebergang von Wilson zu Crome vermittelten die großen niederländischen Landschaftsmeister, auf deren Kunst der letztere seine Malweise aufbaute, um sich dann zu einem selbständigen Stil durchzuringen. Er ist in Sujet und Auffassung rein national englisch, in der Hauptsache sich an die Natur haltend, aber ebenso wie die Holländer es taten, sie mit künstlerischen Augen nachprüfend. Er bereitet die Hinüberleitung zum Stile Constables organischer als Gainsborough vor, den er in dieser Beziehung gewissermaßen vollendet, da letzterer in die Landschaft einen subjektiv romantischen Zug einfügte, ebenso wie er im Porträt sich nicht endgültig vom Rokoko lossagte. Im übrigen gleichen die in seinen Damenbildnissen dargestellten Personen in Haltung, Würde und Charakterzeichnung Tassos Prinzessinnen, seinen Eleonoren, in englische Malweise übersetzt.

John Crome wurde 1769 in Norwich geboren und war mithin 42 Jahre jünger wie



JOHN CONSTABLE
DAS TALGEHÖFT

Gainsborough, den er bewunderte. Old Crome wurde er genannt, um ihn von jüngeren Malern derselben Familie zu unterscheiden. Seine Kunst und seine Motive sind die denkbar einfachsten und der fast nie verlassenen Heimat entnommen. Es wird ihm leicht, wie wir es unter anderen durch das Bild „Die Heide von Mousehold" wissen, in uns den Eindruck des weit sich ausdehnenden Raumes in der Landschaft hervorzurufen, eine Kunstfertigkeit, die dem Franzosen Chintreuil in noch vollkommenerem Maße gelang. Crome liebte die stille, nur wenig Abwechslung bietende Natur seiner unmittelbaren Umgebung aus tiefster Seele und wurde ihr treuester Schilderer, in schlichter Wahrhaftigkeit. Die hier reproduzierte „Windmühle" (Abb. S. 34) bildet ein charakteristisches Beispiel seines Schaffens. Constable, bei dem die Staffage in unübertrefflicher Weise ihre innere Zugehörigkeit zur Landschaft bekundet und wie ein Blick auf „Die Flatford-Mühle" (Abb. s. unten) und „Das Talgehöft" (Abb. S. 35) belehrt, würde niemals durch eine fremde Hand, so wie Crome es gelegentlich nach dem Beispiele älterer Meister tat, Figuren in sein Bild haben einfügen lassen.

Crome, der 1805 die sogenannte „Norwich-Schule" begründete, besaß vielleicht von allen vorangegangenen englischen Landschaftern das richtigste Gefühl einer verallgemeinerten Auffassung der Szenerie. In Wiedergabe des Himmels, der Atmosphäre, des Lichteffekts, sowie Anordnung der Massen kam er Constable nahe, aber die Bedeutung und die den Fortschritt verbürgende Macht des Freilichts erkannte er nicht. Obgleich ein Reformator in seinem Fache, gelang es ihm nicht, fortzureißen und eine Reformation zu erzielen, ihm fehlte das Letzte, das Höchste, das Unwiderstehliche, das Treffen der Stimmung des intimsten Naturlautes. Es war ihm versagt, dies Empfinden unter Fortnahme des vor unseren Augen ausgebreiteten geheimnisvollen Schleiers in uns zum Bewußtsein zu bringen: So war es, so habe ich es gesehen, so möchte ich es wiedererblicken! Crome starb 1821, von den Zeit-



JOHN CONSTABLE — FLATFORD MÜHLE AM FLUSSE STOUR



JOHN CONSTABLE — DIE BAI VON WEYMOUTH BEI AUFZIEHENDEM GEWITTER

genossen, trotz seiner unbestreitbaren Verdienste zur Förderung der nationalen Kunst Englands, so gut wie ungekannt in Norwich, wo er geboren, gelebt und gewirkt hatte, um einem größeren Propheten, einem tatsächlichen Reformator, dem neu aufsteigenden, auch dem Kontinent leuchtenden Gestirn am Kunsthimmel, die Bahn zum höheren Ruhme frei zu lassen!

John Constable begründete eine wirkliche Schule; Cromes Schaffen bedeutete für die Kunst nur eine in ihr enthaltene Episode, denn die von ihm ins Leben gerufene „Norwich Association" kam über den lokalen Einfluß nicht hinaus. Constable (1776—1837) wurde in East-Bergholt in Suffolk als der Sohn eines Müllers geboren, dessen Gewerbe er gleichfalls betreiben sollte. Man sagt, die den Windmüllern eigene Beobachtung der Wetterzeichen habe den Knaben schon früh dazu geführt, den Himmel, Windrichtung, Wolkenbildung, kurzum die gesamte Atmosphäre mit prüfendem Blick zu betrachten. Claude und Ruisdael waren ihm während der Studienzeit auf der Akademie nur Lehrmeister für die Konstruktion des Bildes gewesen; er wollte jetzt einzig und allein die Natur ohne vermittelnde Elemente darstellen. Von 1820 ab bewohnte er Hampstead, woselbst fast alle seine Landschaftsbilder mit Ausnahme einiger wenigen Marineszenen, so z. B. „Die Bai von Weymouth" (Abb. s. oben) entstanden. Immer und immer wieder ist es Hampstead, das er in variierten Themas uns vorführt, so in dem wundervollen Bilde „Das Kornfeld" (Abb. S.38), „Die Heide von Hampstead", oder „Landschaft mit Windmühle" (Abb. S. 40). Alle seine Werke zeichnen sich aus durch die Einfachheit der Sujets. Ihm genügte als Motiv „Ein Bauernhaus" (Abb. S. 41), eine kleine Cottage, „Das Dorf mit Regenbogen" (Abb. S. 42), die Dorfkirche, der Busch, die Wiese, ein einzelner Baum oder eine Baumgruppe. So wurde er der treueste Maler der englischen Natur und Landschaft, die er in ihrer Verschiedenartigkeit mit größter Wahrheit und Frische, zugleich in originellster Weise wiedergab. Seine Kunsttätigkeit erstreckte sich nur über einen sehr kleinen Kreis, sowohl in örtlicher, als in gegenständlicher Beziehung. Die Umgebung Hampsteads mit ihren freundlichen



JOHN CONSTABLE — DAS KORNFELD

Landschaftsbildern genügte ihm als Quelle und Schatzkammer seines Wirkens. Er ist der liebevollste Schilderer des heimatlichen Bodens, fern von allem, was Effekt heißt; er will nur durch den schlichten Ausdruck, der um ihrer selbstwillen gemalten Natur, indem er sich an den primitiven Sinn des Beschauers wendet, Eindruck hervorbringen. Es gab in der englischen Landschaftsmalerei ein Gebiet, das Turner so gut wie unbebaut gelassen und das weder Wilson, Gainsborough, noch Cozens und Girtin wirklich erschöpfend zu behandeln gewußt hatten. Constable wurde der Verherrlicher der englischen Kulturlandschaft, die er in vollem Licht, in warmem Leben, für seine Person selbst in der Natur befindlich, nur in sommerlichem Schmuck darstellt. In dieser Beziehung gibt es in der englischen Kunst keinen größeren Gegensatz wie Burne-Jones, der landschaftlich kaum etwas malte, was je ein menschliches Auge gesehen haben konnte. Der kräftig entwickelte Natursinn der Briten kann nicht unwesentlich auf Cromes und Constables Einfluß zurückgeführt werden. Ihm war es nicht nur vergönnt, das reinste Naturgefühl selbst zu empfinden und wiederzugeben, sondern dasselbe auch mit unfehlbarer Sicherheit auf den objektiven Beschauer des Bildes zu übertragen. Der Meister hat die englische Natur in Regen und Sonnenschein mit kräftigen Farben und leichtem Vortrag gemalt; er wirkt, gleich wie Daubigny es nach ihm erreichte, wie die Natur selbst. Alles in allem genommen: er ist ihr ebenbürtig geworden! Constables Schöpfungen besitzen eine wunderbare Mischung neuer Natur- und Weltanschauung auf alter Kunstschönheit fußend. Obschon er in England lange Zeit gegen die überkommene Tradition

JOHN CONSTABLE

MARINE



JOHN CONSTABLE — LANDSCHAFT MIT WINDMÜHLE

kämpfen mußte, errang er endlich den Lorbeer auf fremdem Boden. Als einige seiner Arbeiten, darunter das Hauptwerk „Der Heuwagen" (Abb. S. 43) im Jahre 1824 im „Pariser Salon" ausgestellt wurden, riefen diese die höchste Bewunderung hervor. Die neue Kunstrichtung war für ganz Europa gefunden und kam im besonderen in Frankreich durch „die Meister des Paysage intime" zum Ausdruck.*) Corot und Courbet sind in ihren Gegensätzen in Constable vereinigt, so daß beide als Spezialisten des englischen Malers angesehen werden können. Wenn Corot in gewissem Sinne den Impressionismus in Frankreich vorbereitete, so war doch Turner sein erster, und er bleibt auch heute noch, nach fast hundert Jahren, sein gewaltigster Exponent. In der Schule von Fontainebleau differenzierte sich des englischen Künstlers Vielseitigkeit, und zwar noch intensiver, als wie dies durch Constables vorbildliche Werke anfangs geschehen war. Rousseau besaß Turners Kraft des Ausdrucks und seinen Wagemut, an Probleme heranzutreten; Dupré gleicht ihm in Behandlung des Himmels und der Atmosphäre. Während Crome und Constable von der Dichtung nur durch die den Kultus der Natur und die Analyse des Herzens an Stelle des Klassizismus setzende „Seeschule" Anregungen empfingen, wurde Turner ebenso durch politische und geschichtliche Ereignisse, wie durch Byron, Thomas Moore, Shelley und Walter Scott, ja sogar durch Boccaccio beeinflußt.

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (1775 bis 1851) wurde in London geboren und nach einer mit Auszeichnung beendeten Lehrzeit in der Akademie entwickelte sich sein Künstlertum zu einer Kometenlaufbahn, die alle vorangegangenen großen Landschafter hinter sich zurückließ. Nachdem er zuerst an Claude Lorrain und ältere Niederländer Anlehnung gesucht hatte, drang sein Genie durch alle Darstellungsgebiete und Vortragsweisen hindurch bis zur Anstrebung des fast Unmöglichen in Bezug auf Lichteffekt und Farbensymphonie. Staunenswerte Kenntnis der Natur und unbedingtes Gebieten über alle technischen Hilfsmittel bekunden sich in seinen Werken. Man kommt zu dem Schluß, daß im Vergleich zu Turner Claude die Sonne zaghaft malte, während ersterer ihr kühn in das Antlitz schaut: Nec soli cedit!

Was für die klassische Bildniskunst in England*) Holbein und van Dyck gewesen, das

*) Siehe diese Zeitschrift, Jahrgang 1903/04, Seite 225 u. f.

*) Siehe diese Zeitschrift, Jahrgang 1906/7, Seite 153 u. f. und Jahrgang 1907/8, Seite 313 u. f.



J. M. W. TURNER

STUDIE (AM RHEIN)



waren als Vorbilder für die Landschaftsmalerei die beiden Poussins, Salvator Rosa, Claude Lorrain und die Niederländer, deren Vorzüge das Genie Turners in sich vereinigte. Mit Ausnahme des düsteren, schweigenden Waldes malte er alles, was er in der landschaftlichen Natur vorfand. Wenngleich es schwer fällt, seine Arbeiten in chronologisch fest begrenzte Perioden einzuteilen, so kann doch schlingen wollenden Woge, wie wir sie dann in Courbets grandioser „Welle“ wiedererkennen, sind bereits Meisterwerke. Zu dieser Zeit — etwa 1805 — beschäftigt sich Turner mit Ossian; verschiedene Hochlandsszenen, so namentlich „Sturm in den Bergen“, gehen aus dieser Schaffenszeit hervor. Das Bild enthält in düsteren Farben eine großartig gewaltige Naturschilderung und Darstellung der entfes-



JOHN CONSTABLE DAS BAUERNHAUS

im allgemeinen bis kurz vor seinem letzten Lebensabschnitt ein stetiger Fortschritt verzeichnet werden. Von den typischen Werken des Künstlers aus der Epoche der Tradition, der Anlehnung, in der er sich der Natur unterwirft und sie als seine Lehrmeisterin anerkennt, sind namentlich die folgenden Marinen zu erwähnen: „Fischerboote in heftigem Winde“, „Calais“ und „Der Schiffbruch“. Die Behandlung des Sturm verkündenden Himmels, der Wolkenbildung, der grauen, heftig aufgeregten See und der mächtigen, alles verselten Elemente. In einem gleichnamigen Werk hat Diaz den Himmel, die Atmosphäre und Wolkenbildung im Anklang an den englischen Künstler gemalt.

Ein schönes Bild aus dem Jahre 1807, betitelt „Sonnenschein bei Nebel“ (Abb. S. 44), erweckt besonders deshalb Interesse, weil es als erstes den wahrnehmbaren Einfluß Claude Lorrains zeigt, so vornehmlich in Bezug auf Lichteffekt und den zentralen Widerschein der Sonne. Im übrigen kennzeichnen seinen hier zum Ausdruck gebrachten, gemischten

Stil die Figuren in der Manier Teniers und die Kriegschiffe aus der Zeit v. d. Veldes. Um die historische Wahrheit hat Turner sich nie viel gekümmert. Selbst ein ganz nahe liegendes geschichtliches Ereignis, „Nelsons Tod bei Trafalgar" (Abb. S. 45), 1808 gemalt, gab er in völlig freier Behandlung wieder; das Bild sei ja gewiß an und für sich ein Kunstwerk, indessen, klagten schon damals die Fachleute, weder die Lokalität, die Schiffe und Mannschaften, noch die eigentliche Schlacht selbst, sei mit irgend welchem Anspruch auf historische Treue dargestellt.

Das Jahr 1815 nimmt eine denkwürdige Stelle in dem Entwicklungsgange Turners ein. Er gibt uns zunächst in dem Gemälde „Die Newark Abtei" (Abb. S. 50), die er gemeinschaftlich mit Walter Scott besuchte, ein rein englisches Landschaftsbild; dann vollendet er die „Walton-Brücke" (Abb. S. 48), eine Szenerie, die schon um eine Nuance weniger englisch gestimmt ist, und in der die Aufmerksamkeit des Beschauers gleichmäßig zwischen Natur und Tierwelt geteilt wird, so daß, wie später bei Troyon, beide Elemente ein einheitliches Ganzes bilden. Trotzdem der Künstler seine Reise nach Italien erst 1819 antrat, gab er einer englischen, gleichfalls 1815 angefertigten Landschaft „Durchschreiten des Baches" (Abb. S. 46) in vorausgeeilter Vision einen italienischen Charakter. Der Gesamtton des Bildes ist schließlich zu dunkel, um einen vollständig südlichen Eindruck hervorzurufen. Es handelt sich hier um das kleine, die Grenze zwischen Devonshire und Cornwall bildende Flüßchen Tamar. Wirklich in den Süden versetzt uns der Meister noch am Ende desselben Jahres durch seine sogenannte „Dido und Carthago"-Serie.

Turner leitet diesen Zyklus ein mit dem Bilde „Dido und Aeneas" und bringt sie zu ihrer Höhe in „Dido baut Carthago" (Abb. S. 52), „Der Verfall Carthagos", „Regulus verläßt Carthago" und „Dido rüstet die Flotte" aus. Alles in diesen Gemälden, besonders das blendende, auf dem Wasser spielende und glitzernde Sonnenlicht, ist mit höchster malerischer Potenz gegeben; eine rekonstruierte Stadt



JOHN CONSTABLE — DER REGENBOGEN



JOHN CONSTABLE — DER HEUWAGEN



J. M. W. TURNER — SONNENAUFGANG BEI NEBEL

mit schimmernden Palästen, getragen von Renaissancesäulen, steigt zauberhaft aus dem Meere empor. — Alles, nur nicht Carthago! Dieses ist ihm sympathisch als Vormacht und Beherrscherin des Meeres, allein gleichzeitig will er vor Rom (Frankreich) warnen. Ebenso historisch und topographisch unrichtig ist das Bild „Agrippina landet mit der Asche des Germanicus" (Abb. S. 47) erfunden, in welchem der Meister das in einen poetischen Lichthauch gehüllte alte Rom vor unseren Augen entstehen läßt. Die Gesamtstimmung, nicht die Personen bilden bei ihm, gleich wie bei Claude, den Schwerpunkt im Gemälde, allein er übertrifft diesen in den feinen Abstufungen des Lichts und auch dadurch, daß er die Schatten nicht schwarz, sondern in Farben gibt. Ferner erkannte Turner den Vorteil einer prismatischen Farbenzerlegung und gab infolgedessen keine gemischten Farben, sondern ließ den Mischungsprozeß durch komplementäre Farben sich auf der Netzhaut des Auges vollziehen.

Als ein Beispiel aus der Zeit, da der Meister in eigner Manier sich betätigte, der Natur als Vorwand nicht mehr bedurfte, sondern sie so darstellte, wie er sie zu sehen wünschte, mag die wundervolle, phantastisch-kaleidoskopische Komposition „Ulysses verspottet den Polyphem" (Abb. S. 49) dienen. Auf das Gemälde fällt von allen Seiten Licht, und vollster Sonnenschein läßt die herrlichsten phosphoreszierenden Farben entstehen. Drei Jahre später (1832) kommt eine Gruppe von Werken zustande, deren Mittelpunkt die Schwesterbilder „Childe Harolds Pilgrimage" und die „Bai von Bajae" (Abb. S. 33) bildet, beide in Schönheit ruhende und in goldenem Sonnenschein gebadete italienische Landschaften.

Nachdem der Meister Italien verlassen, sehen wir ihn wiederum mit nationalen Sujets beschäftigt. In seinem 1839 vollendeten Werk „The fighting Téméraire" (Abb. S. 51), einem außer Dienst und zum Verkauf gestellten Schlachtschiffe Nelsons, erhalten wir, unter Beiseiteschiebung aller historischen Nebenumstände, ein prachtvolles Seestück in herrlichsten Farben, und in tiefstem Kontrast mit der schwermütigen, in silbergrauen Tönen gemalten Marineszenerie „Das Seebegräbnis David Wilkies in der Höhe von Gibraltar" (Abb. S. 53). Den bezüglichen Kommentar liefert Turner



J. M. W. TURNER NELSONS TOD IN DER SCHLACHT BEI TRAFALGAR

selbst mit den Worten: „Aus Trauer um Wilkie hätte ich gewünscht, die Segel, den Rauch und die Reflexe noch schwärzer machen zu können.“

Des Meisters dritte Reise nach Italien bietet den geeignetsten Anhalt, um ein von ihm bevorzugtes und in drei verschiedenen Stilen aufgefaßtes Lieblingsthema „Venedig“ zu berühren. In der z. B. aus dem Jahre 1833 stammenden Version „Der große Kanal“ erinnert er stark an Canaletto, während er denselben Vorwurf „Canale Grande“ (Abb. S. 55) 1835 mit realer topographischer Unterlage in ein bewegtes und reizvolles Stimmungsbild umwandelt, und endlich in dem 1843 geschaffenen Werke „Seefahrt in Venedig“ erblicken wir nur ein wundervolles, farbenfreudiges Phantasiegebilde der im Zauber gebannten Lagunenstadt, von dem eine Reproduktion leider keinen Begriff geben könnte. In demselben Jahre und im gleichen Geiste, d. h. der bisher nicht übertroffenen Gesamt- und Charakterstimmung, wurde „Sol di Venezia“ vollendet.

Nachdem Turner in dem Gemälde „Regen, Dampf und Schnelligkeit“ (1844) (Abb. S. 54) bis an die Grenze des Erreichbaren gegangen ist, trat er in seine letzte, durch überspannte und erhitzte Phantasie gekennzeichnete Periode ein. In zwei erst kürzlich zum Vorschein gekommenen Gemälden lernen wir schließlich den Meister noch von einer bisher nicht erwähnten künstlerischen Seite kennen. In dem Seestück „Der Abendstern“ erklingt eine lyrische Note, und in dem figürlichen Sujet „Adonis beim Aufbruch zur Jagd, von Venus Abschied nehmend“ — ein Bild, in dem die im großen Stil gegebene wundervolle Landschaft nicht die Hauptsache ist — glaubt man ein Werk von Tizian vor sich zu haben. Mehrere hundert seiner Schöpfungen und etwa 20000 Zeichnungen, Studien, Entwürfe und Skizzen vermachte Turner der englischen Nation, und sein sehr bedeutendes Barvermögen sollte der englischen Künstlerschaft zugute kommen. Im großen und ganzen von seiner Zeit nicht erkannt und auch von König Ludwig I. von Bayern abgelehnt, dem er das Gemälde „Walhalla“ verehren wollte, starb dieser Titane einsam, als Sonderling in einer elenden Dachwohnung, den Blick zum Himmel gewandt, mit den Worten: „Ich glaube Gott ist die Sonne!“



J. M. W. TURNER — DAS DURCHSCHREITEN DES BACHES

LENBACH ALS KOPIST UND KUNSTBERATER DES GRAFEN SCHACK

Von Georg Winkler

II. (Schluß)

Seinen Aufenthalt in München benützte Lenbach zum Kopieren der Violincellospielerin von van Dyck in der Alten Pinakothek. Dann rüstete er sich zur Reise nach Spanien, die er gegen die ursprüngliche Abmachung allein antreten mußte, da Schack in München zurückgehalten wurde. In der Schweiz sollte er mit Ernst von Liphart zusammentreffen, und mit ihm die Reise über Paris nach Spanien fortsetzen.

Ernst von Liphart ist der Sohn des bekannten Gelehrten und Kunstkenners, der sein ganzes langes Leben der Wissenschaft und insbesondere der Kunstgeschichte geweiht hatte, ohne daß ihn seine Forschungen zur Selbstätigkeit gefördert hätten. Sein immenses Wissen wurde höchstens durch seine Aufrichtigkeit und herzerquickende Geradheit übertroffen, von welcher eine hübsche Probe bekannt geworden ist. Als er eines Tages ausersehen worden war, einen hohen Besuch in Florenz in die Kirche Santa Croce, dem Pantheon der Medicäerstadt, mit den Grabdenkmälern Michelangelos, Dantes, Alfieris,

J. M. W. TURNER

AGRIPPINA LANDET MIT DER ASCHE DES GERMANIKUS

Galileis, Cherubinis etc. als Cicerone zu geleiten, stellte derselbe an den von der Weihe des Ortes ganz erfüllten Liphart die Frage: „Na nu, was ist also hier los?“ Mit bebenden Lippen gab dieser zur Antwort: „Wenn . . . . . Hoheit nicht wissen, wo Sie sich befinden, wozu gehen Sie denn eigentlich her?“ „Jetzt hab' ich meinen Lappen“, entgegnete der also Gemaßregelte lächelnd. — Die einfache Wohnung des alten Edelmanns in der Via Romana in Florenz beherbergte stundenlang manches gekrönte Haupt und die höchsten Herrschaften scheuten sich nicht, durch die von Büchern und Kunstgegenständen aller Art verrammelten Zimmer und Gänge sich einen Weg zu seinem Lehnstuhl zu bahnen und auf einem, von seiner kostbaren Belastung befreiten Sessel sitzend, die Gesellschaft des hochbedeutenden Menschen zu genießen. — Lenbach, dessen Talent von Liphart sofort erkannt wurde, ward bald der Freund des Hauses und besonders des jungen Ernst, eines begabten Malers. Eine der künstlerischen Früchte dieser Bekanntschaft ist das berühmte Porträt des alten Liphart, den er mehrmals gemalt hat, unter andern auch als hl. Joseph in der Flucht nach Aegypten.

Seinen Besuch bei Böcklin in Basel schildert Lenbach im Brief aus Paris vom 20. Sept. 1867 folgenderweise: „Bei Böcklin fand ich zwei Bilder fast fertig: Den Petrarca im Walde (für einen Baseler bestimmt) und eine Pietà (Christi Leichnam von Maria Magdalena betrauert). Die Götter Griechenlands sind untermalt und aufgerollt, ich bekam sie jedoch nicht zu sehen. Er wollte sie uns nicht zeigen, weil er sie für mißlungen betrachtet. Ich besprach alles, was sich auf Ihren Auftrag bezog und übergab ihm auch den Brief. Die Pietà wollte Böcklin sehr gerne Ihnen schicken, es schien mir aber, daß dieses Bild kaum Ihren Erwartungen entsprechen würde, und so versprach Böcklin, jetzt bald ein anderes Bild, vielleicht ein Motiv aus den Göttern Griechenlands anzufangen. Er sagte, das untermalte Bild sei in der Weise komponiert, wie die Zeichnung zu Schiller und deshalb zu weitläufig; er bräuchte, wie er sagt, mehrere Jahre dazu. Ich fühlte heraus, daß er zu dieser Komposition wenig Lust mehr haben würde



J. M. W. TURNER — DIE WALTONBRÜCKE



J. M. W. TURNER ULYSSES VERSPOTTET DEN POLYPHEM

und mußte mich auf Anregen zu einem neuen Bilde für Sie beschränken. — Heute Abend 8 Uhr geht die Reise nach Spanien weiter. Wir sind beide im höchsten Grade gespannt."

Nach ihrer Ankunft in Madrid entwickelten die beiden Freunde und insbesondere Lenbach mit seinem überlegenen Können eine außerordentliche Tätigkeit. Bis Mitte Januar waren vier große und ein kleines Gemälde fertig: Lavinia von Tizian, Philipp IV. mit dem Hunde von Velasquez und die Geliebte Tintorettos (Lenbach), Alonso Cano und der Infant zu Pferde von Velasquez (Liphart), und die Kopie des Riesen-Porträts Karl V. von Tizian schon untermalt. Doch lassen wir lieber Lenbachs Briefe aus jener Zeit reden. „Madrid, am 12. Dezember 1867. Wir sind im höchsten Grade überrascht und erfreut über Ihren Plan, kommendes Frühjahr selbst hierher zu kommen. Die Reise nach dem Süden wird uns beiden vorkommen, wie nach dem Paradiese selbst. Wir werden alles tun, Ihnen die Reise angenehm zu machen und hauptsächlich unsere künstlerischen Kräfte (an Gelegenheit fehlt es sicher nicht) zur Verfügung stellen. Zu der Kopie nach Karl V. ist in ganz Madrid keine Leinwand in der Größe des Originals aufzutreiben, mußte deshalb eine aus Paris verschreiben lassen. Ich hoffe, sie kommt in diesen Tagen an. Die große Vergünstigung, dieses Bild aus der Galerie in einen anderen Saal zu bekommen, habe ich nach vieler Bemühung endlich erhalten und so habe ich vor, die nächste Woche die Leinwand zu präparieren und das Bild zu untermalen bis zu dem Grade, wo ich es trocknen lassen muß. So wird zwar die Vollendung des Porträts Philipps IV. mit dem Hunde bis Anfang Januar verschoben, aber da Ernst mit dem Infanten zu Pferde erst Mitte Januar fertig sein wird, so können die vier Bilder doch erst ungefähr am 20. Januar abgeschickt werden. Ernst macht die Kopie des Infanten sehr gut, er führt sie aus wie nur möglich, so daß man ganz den Eindruck des Originals haben wird."



J. M. W. TURNER — DIE ABTEI NEWARK

„Die Lavinia ist noch schöner womöglich als das ähnliche Bild in Berlin, nur auch etwas verrestauriert. Ich habe es so kopiert, daß es wenigstens den Mangel an Retouchierflecken dem Original voraus hat. Die Kopie macht hier einiges Aufsehen, ich hätte sie leicht hundertmal verkaufen sollen."

„Karl V. zu Pferde ist unter allen Bildern des hiesigen Museums wohl schon deshalb das lohnendste, da in Deutschland kein ähnlich-merkwürdiges sich befindet. Es ist nur eine Riesenarbeit und nicht genau zu übersehen; ich kann daher nicht voraussagen, wie lange Zeit ich dazu verwenden muß. — —"

„Madrid am 3. Januar 1868. — — Am 20.



J. M. W. TURNER — DER ›FIGHTING TÉMÉRAIRE‹

dieses Monats werden die vier Bilder von hier abgehen können; wir arbeiten und feilen nach, jede Galeriestunde benutzend, im größten Eifer, um unsere Aufgabe so gut als möglich zu lösen. Die Leinwand zum Reiter-Porträt Karls V. ist präpariert und das Bild aufgezeichnet, es wird eine herrliche aber sehr schwierige Aufgabe. Am Original ist viel restauriert, ja ganze Stücke in der Luft neu eingesetzt; wie ich hörte, soll dieses Bild am Anfang dieses Jahrhunderts durch einen Brand so beschädigt worden sein. Ich schreibe Ihnen die Maße der vier Bilder, im Falle Sie etwa die Goldrahmen dazu jetzt schon bestellen wollen."

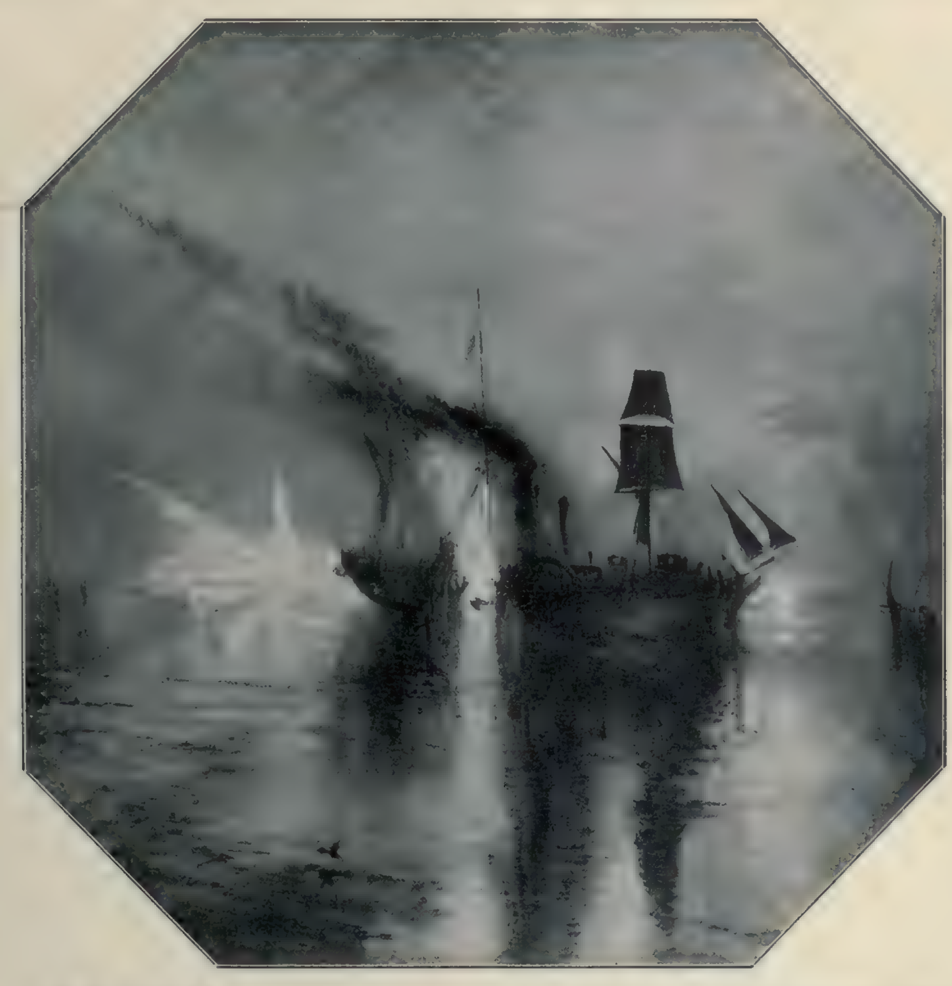
Um Worte zu sparen, skizziert Lenbach an dieser Stelle die vier Bilder mit Tinte aus dem Gedächtnis, trotz der Flüchtigkeit so treffend, daß jede Skizze den Eindruck des Gemäldes in interessanter Weise wiedergibt, und versieht die Längen und Breiten derselben mit den gewünschten Maßen. — — „Morgen muß ich wieder Geld erheben; ich nehme wieder 1000 Frcs., um nicht zu viel Zeit zu verlieren, da der Bankier nur in den Museumsstunden seine Bureaux offen hat."

„Madrid, am 28. Januar 1868. — — — Vor einigen Tagen wurde Karl V. wieder in einen anderen Raum gebracht, in den Restaurationssaal, der dem Publikum nicht zugänglich ist. Es sieht in diesem Raum ganz bezaubernd aus. Die Kopie macht außerordentlich viel Umstände: ein Mann muß mir immer an der Seite sein, auch Ernst muß einige Zeit helfen; Gerätschaften aller Art mußte ich erst machen lassen, da das Museum ein so großes Bild zu kopieren nicht eingerichtet ist. Die Auslagen sind sehr bedeutend; morgen muß ich schon wieder zum Bankier gehen. Wenn Sie hierher kommen, werde ich genaue Rechenschaft ablegen. Die Begünstigung von seiten des Direktors ist eine außerordentliche — er riskiert förmlich seinen Posten. Die Opfer werden vergessen werden, wenn, wie ich hoffe, das Bild so ausfällt, daß es in Deutschland als eines der merkwürdigsten Bilder aufgestellt werden kann."

Für Lenbachs kolossale Arbeit zeigte Schack das größte Interesse und auch später rechnete er es ihm als nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst an, das Original auf so meisterhafte Weise reproduziert und dasselbe einem größeren Kreise zugänglich gemacht zu haben. „Er erzählte mir," so sagt der Graf in dem Buche über seine Gemäldesammlung, „er habe sich, während er an der



J. M. W. TURNER — DIDO BAUT KARTHAGO



J. M. W. TURNER — DAS SEEBEGRÄBNIS DAVID WILKIES AUF DER HÖHE VON GIBRALTAR

Kopie dieses Wunderwerkes arbeitete, die er in unglaublich kurzer Zeit vollendete, indem er von früh morgens bis zum späten Abend daran malte, in einer solchen Aufregung befunden, daß ihm auch der Nachtschlaf dadurch geraubt worden sei und er kaum irgend eine Speise habe zu sich nehmen können."

Ende März konnte Lenbach bereits melden, daß er am Schlusse seiner riesigen, mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten verbundenen Arbeit stehe. „Die Kopie nach Karl V. naht endlich der Vollendung, nachdem ich erfahren habe, was so ein großes Bild in einem Museum zu malen für Anstrengung kostet. Ich freue mich jetzt schon sehr auf Ihre Ankunft und hoffe, daß Sie mit dem Resultate meines Aufenthaltes in Spanien zufrieden sein werden. Ich glaube, diese Kopie ist meine schneidigste und beste Arbeit; man nimmt daran hier großen Anteil, manchmal bin ich so von Menschen umringt, daß ich mir auf der Treppe, worauf ich arbeite, vorkomme, wie wenn ich auf dem Schaffot wäre.

„Mit Kopieren mache ich hiermit den Schluß; obwohl ich jetzt mein finanzielles Glück machen könnte auf diesem Wege. So wurden mir gestern 8000 Franken geboten, falls ich eine Kopie nach Karl V. wiederholen wollte. Ich lehnte alle Aufträge in der Art ab, weil ich jetzt mein produktives Ziel zu verfolgen das größte Bedürfnis habe. Auch ging's, noch weiter in einem Museum zu arbeiten, über meine Kräfte."

Unsern Lesern wird nicht entgangen sein, daß Lenbach von Anfang an die Honorarregelung selbst in die Hand nahm, wobei er im Bewußtsein seiner wachsenden Leistungen allmählich zur selbständigen Erhebung größerer Summen mit nachzuholender Billigung des Grafen überging. Auch den Endpunkt seiner Tätigkeit setzt er, nicht sein Auftraggeber fest. Schack war keineswegs verletzt durch die im letzten Briefe enthaltene deutliche Absage. Im Gegenteil bewilligte er dem frei-

mütigen Künstler für seine Kopie Karls V. das bedeutende Extrahonorar von 1500 Gulden und machte mit ihm die Reise nach Südspanien und Nordafrika, deren Kosten natürlich der Graf trug. Die künstlerischen Gegengaben Lenbachs, die drei unvollendeten kleinen Landschaftsbilder der Schack-Galerie, waren dem Grafen immer sehr teuer. Er nannte sie einen ganz eigenen Schmuck, wie ihn keine andere Galerie besitze. Man erkenne zwar daran, daß Lenbach kein eigentlicher Landschafter sei, aber sie seien interessanter als die Arbeiten von hundert geschickten Abschreibern der Natur, weil hier ein bedeutender Künstler die Seele der Landschaft wiedergegeben habe.

Die gemeinschaftliche Reise erstreckte sich bis Tanger, dessen fremdartige Erscheinung und wilde Originalität einen tiefen Eindruck auf Lenbach machten. Ueber Saragossa, Barcelona, Südfrankreich und die Schweiz kehrten sie dann nach München zurück, wo Schack noch einige selbständige Studienköpfe und Porträts des Künstlers erwarb und aus dem Mäcen der Freund Lenbachs wurde.

Lenbachs glänzende Laufbahn als Bildnismaler hatte damals schon begonnen. Sein Selbstporträt in Rembrandt-Manier hatte in der Pariser Ausstellung die goldene Medaille erhalten. Wenige Jahre später, am 23. April 1872, konnte er dem Grafen, der als Teilnehmer an einer Orientreise des Großherzogs von Mecklenburg in Palästina weilte, berichten, daß er den Kaiser und die Kaiserin von Oesterreich porträtiert habe und mit Aufträgen so überhäuft sei, daß er das Porträt der Frau Großherzogin von Mecklenburg, welche ihren hohen Gemahl auf der erwähnten großen Reise begleitete, kaum werde übernehmen können.

Doch fand Lenbach noch Zeit und Muße, der äußeren Gestaltung der Schack-Galerie seinen erlesenen Geschmack und seine Erfahrung zugute kommen zu lassen. Der Graf, welcher infolge seines schwachen Augenlichts die schönste Gemäldesammlung der Welt in Madrid eigentlich nur mit Lenbachs Auge hatte genießen können, ließ sich im wesentlichen auch in seiner eigenen Galerie von diesem seinem Lieblingsmaler leiten. Bei der Annahme oder Ablehnung der für die Schack-Galerie angebotenen Gemälde hatte Lenbach oft das entscheidende Wort zu sprechen, und die fast rätselhafte Erscheinung, daß ein zwar von hoher Begeisterung für die Kunst Erfüllter, aber nicht mit den inneren und äußeren Fähigkeiten des Kunstkenners Ausgestatteter eine so interessante Gemäldesammlung geschaffen hat, findet in der Tätigkeit Lenbachs ihre Erklärung. Ihm verdankte die Schack-Galerie auch ihre erste malerische Anordnung und insbesondere den meisterhaft arrangierten sogenannten Lenbachsaal.

Zum Schlusse darf wohl noch einmal auf die durch Briefe, also schwarz auf weiß, bewiesene Tatsache hingewiesen werden, daß das Verhältnis Lenbachs zu Schack in Geldangelegenheiten durchaus kein so kümmerliches war, wie das jetzt allgemein gepredigt wird, vielleicht nur um das historische Unrecht wieder gut zu machen, daß man den Grafen als Kunstfreund früher etwas zu viel gepriesen hatte.

DIE MAX KLINGER-AUSSTELLUNG IN FRANKFURT a. M.

Eine alle seine Räume füllende Max Klinger-Ausstellung bietet der Frankfurter Kunstverein den Einheimischen und dem Fremdenpublikum. Der Meister hat dem Unternehmen seine persönliche Teilnahme geschenkt, vieles aus eigenem Besitz hergegeben und bei der Anordnung selbst mitgeholfen. Bedenkt man die Schwierigkeit, eine umfassende Ausstellung von Klingerwerken zusammenzubringen, deren wichtigste und größte längst in Museen eine Heimstatt gefunden haben, so wird man dem Frankfurter Unternehmen die Anerkennung nicht versagen können, daß es des Künstlers vielgestaltetes Schaffen in seinen verschiedenen Richtungen gut veranschaulicht. Die graphischen Arbeiten sind vollständig vorhanden, von den Zeichnungen über das Thema Christus an bis zu den Epithalamia. Mit besonderem Interesse beschaut man eine Menge zeichnerischer Einzelstudien zu Blättern aus den radierten Zyklen und zu plastischen Werken. Wie vielfältig und gründlich sind da Bewegungsmotive, Gewänder, Komponierversuche wieder und wieder aufgegriffen und abgewandelt worden! Den *Maler* Klinger lehren ein paar ausgeführte Porträts, zumeist aber figürliche und Akt-Studien kennen, dann farbige Entwürfe zu seinen berühmten großen Gemälden und eine Folge ganz impressionistisch gegebener Landschaftsstudien aus Griechenland, Spanien und Süditalien. Manches Stück ist kaum einmal öffentlich gezeigt worden, Klingers persönliche Einwirkung hat es vorübergehend der Verborgenheit im Privatbesitz entrissen. Da sind Frauenbildnisse in freier Landschaft in prachtvoll leuchtenden Farben. Eine Studie zur Kreuzigung fällt durch die von der späteren Ausführung im Bild gründlich verschiedene Behandlung und Auffassung der Maria auf: eine weißhaarige, alte Frau, die gefalteten Hände in stummem Schmerz bis zum Kinn erhoben, im Eindruck doch erheblich milder denn die Darstellung im Gemälde selbst. Prachtvoll ein Homer am Gestade des Meeres. In die Brandung hinein singt der Blinde sein Lied, und des Meeres Riesen, wundersam phantastisch gebildete Gesellen, Böcklinschen Gestalten verwandt und doch nicht nachgeahmt, sind herangeschwommen zu lauschen. Man denkt daran, daß das Thema Homer Klinger zurzeit gefesselt hält, er malt den griechischen Sänger in einem Kolossalgemälde für die Leipziger Universitätsaula. Nach diesen späten Gaben des gereiften Malers Klinger



J. M. W. TURNER

CANAL GRANDE IN VENEDIG

sieht man auch gern seinen ersten Versuch in der Oelmalerei, den Spaziergänger von 1877, ganz auf den Willen gegründet, eines Lichtproblems, der auf eine rote Backsteinwand prall auffallenden Sonnenstrahlen, in der Wiedergabe Herr zu werden. Vom *Bildhauer* Klinger sind verschiedene kleine frühe Arbeiten da, die Bronzefigürchen von zierlich bewegten Tänzerinnen, dann Abgüsse in verschiedener Größe von seinen Plastiken Salome, Kassandra und Badende in Bronze. Vom Beethoven zeugen als Fragmente die Originalentwürfe zu den aus Elfenbein geschnitzten Engelsköpfchen am Thronsessel. Die erst jüngst vollendete Kolossalfigur eines im Ringkampf niedergeworfenen Athleten wird im getönten Guß zum erstenmal gezeigt. Das Werk ist aus ersichtlicher Freude an der mächtigen Form und der Fülle von Drehungs- und Bewegungsmotiven gebildet. Aber von keinem Standpunkt aus kann der Blick es einheitlich fassen, die Glieder des Riesen streben immer auseinander, alle Gesetze der geschlossenen Komposition sind — zumal durch den steil emporgereckten rechten Arm — gesprengt.

Zu den bekanntesten Porträtbüsten des Meisters ist auch die erst im Juli vollendete des Leipziger Historikers Geheimrat Karl Lamprecht gefügt worden. Sie gibt nur den Kopf ohne jeden vermittelnden Unterbau, und die prachtvoll feste Modellierung verleiht dem Ausdruck eine seltene Energie und Eindringlichkeit der lebendigen Wirkung. Unleugbar merkt man der Ausstellung an, daß sie notgedrungen etwas zusammengestückelt werden mußte. Aber das schmälert kaum ihr Verdienst, und die Dankbarkeit des Publikums für ihre Darbietung gibt sich in dem ausgezeichneten Besuch deutlich zu erkennen. Sie bleibt noch bis Ende September geöffnet. I. V.

VERMISCHTES

BERLIN. *Ausstellungen bei der Akademie.* Die Akademie der Künste veranstaltet im kommenden Winter eine interessante Reihe von Ausstellungen in ihrem neuen Dienstgebäude. Infolge der hieraus sich ergebenden Notwendigkeit kann die Akademie nicht im allgemeinen zur Beschickung ihrer Ausstellungen einladen, sondern sie muß zur einheitlichen Gestaltung derselben bestimmte Künstler mit besondern in den Rahmen des Ganzen sich einfügenden Werken zur Teilnahme auffordern. — Den Reigen ihrer Ausstellungen wird die von uns schon erwähnte, etwa Mitte Oktober dem Publikum zugänglich zu machende Aquarellausstellung eröffnen, die etwa bis Ende November dauern wird. An diese Ausstellung wird sich eine Ausstellung von Werken der Mitglieder der Akademie anreihen. Mit ihr verbunden wird eine Ausstellung von Werken des eigentlichen Begründers der Berliner Bildhauerschule, des früheren Akademiedirektors Gottfried Schadow. Von den hervorragendsten Arbeiten dieses Meisters, die in alle Winde zerstreut sind, läßt die Akademie mit vielen Kosten Abgüsse herstellen, die in der Ausstellung mit zahlreichen Originalarbeiten werden vereinigt werden. Ob später mit diesen Abgüssen ein Schadow-Museum begründet werden wird, steht noch dahin; jedenfalls ist die Ehrung dieses Meisters, der der Akademie von 1816 bis zu seinem am 28. Januar 1850 erfolgten Tode als Direktor vorstand, eine ebenso willkommene wie verdiente. — Diese Mitglieder- und Schadow-Ausstellung wird von Ende Januar bis Mitte März währen und die Ausstellung sein, welche von der Tätigkeit der Mitglieder der Akademie und dieser selbst Zeugnis ablegen wird. Etwa von Ende März bis Anfang April hat die Akademie ihre Ausstellungssäle dem hiesigen Kaiser-Friedrich-Museumsverein überlassen. Dem Vernehmen nach wird dieser Verein Bildnisse des 15. bis 17. Jahrhunderts, Stilleben und andere Darstellungen jener Zeit mit Erzeugnissen des Kunsthandwerks zu einer Ausstellung vereinen. Die Leitung der Ausstellungen der Akademie erfolgt durch eine aus Senatoren und Mitgliedern gebildete Kommission unter dem Vorsitze des Akademiepräsidenten ARTHUR KAMPF.

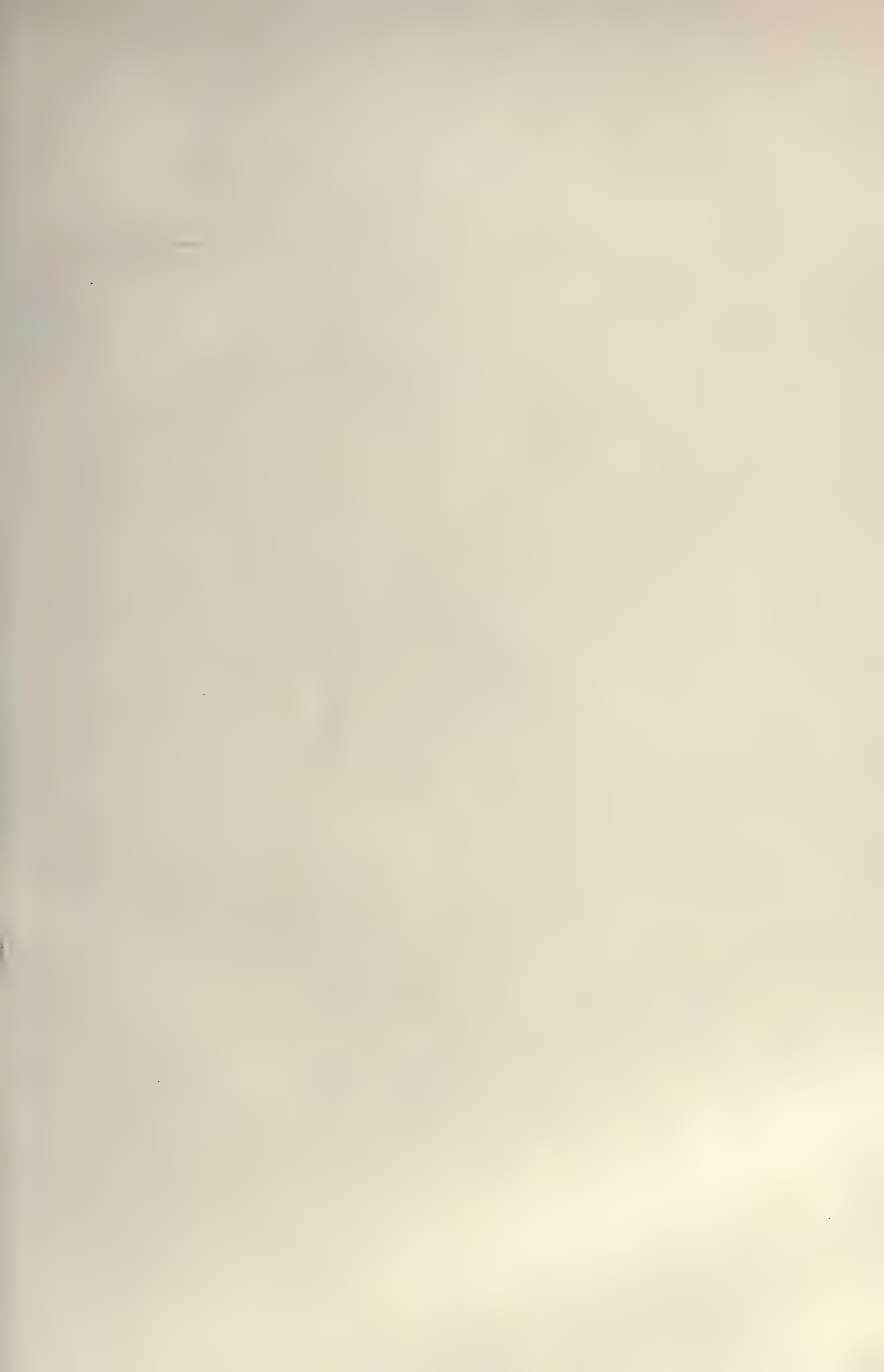
JENA. Wie unsern Lesern aus früheren Berichten erinnerlich, entstanden voriges Jahr innerhalb des Komitees für das Abbé-Denkmal Differenzen; die Anhänger des von Adolf von Hildebrand-München eingereichten Entwurfes traten aus dem Komitee aus, als nicht Hildebrands Entwurf, sondern ein solcher des Bildhauers Paul in Dresden von der Mehrheit gewählt wurde. Nun soll Hildebrands Entwurf doch noch zu Ehren kommen; Minister Rothe teilte bei der Einweihung des Universitätsgebäudes mit, daß die Fürsten des sachsen-ernestinischen Hauses beschlossen haben, dem verstorbenen Professor Dr. Abbé ein Denkmal zu errichten; wie nun bekannt wird, handelt es sich um Ausführung des Hildebrand'schen Entwurfes. Jena bekommt also nun wohl zwei Abbé-Denkmäler. — Bei der Einweihung des neuen Universitätsgebäudes in Jena waren nur die Porträts der vier Erhalter der Landesuniversität: der Großherzog von Sachsen, die Herzöge von Meiningen und Sachsen-Altenburg von HANS OLDE, sowie das Porträt des Herzogs von Gotha von EMANUEL GROSSER-Berlin, und ferner die für den Haupteingang zur Aula von SASCHA SCHNEIDER gemalten »Torwächter« zu sehen. Alle übrigen für die Universität bestimmten Werke werden erst in absehbarer Zeit fertig gestellt.

LEIPZIG. Der Kunstverein hat seine Tore bis zum Herbst geschlossen, nachdem er noch den Nachlaß KARL GUSSOW's vorgeführt hat. Bei Nachlaß-Ausstellungen sind immer ein paar beigefügte Jugendwerke besonders interessant, weil sie oft recht schlagend erkennen lassen, wohin die Entwicklung eines Künstlers bei völlig freier Entfaltung gegangen wäre. Ein solcher Wegweiser scheint mir bei Gussow neben einigen anderen Skizzen das Bild »Spaziergang« zu sein. Man bedauert, daß einem die Bilder vorenthalten sind, die man nach solchem Ausblick wegsweiter noch vermutet. — Im übrigen ist die Nachlaß-Ausstellung gelegentlich ihrer Münchener Vorführung eingehend in diesem Blatte gewürdigt worden.

Außerdem hatten noch HERMANN HEYENBROCK (Holland) eine größere Reihe von Pastellen aus den belgischen Industriebetrieben und HANS VÖLCKER das künstlerische Ergebnis einer Afrikareise ausgestellt. Den ersteren Arbeiten fehlt der große Zug, ohne dem diesen Vorwürfen überhaupt nicht beizukommen ist. Die Guaschen von Hans Völcker sind teilweise auch malerisch recht interessant.

MÜNCHEN. *Ausstellung 1909.* Die zehnte Internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast wird am 1. Juni 1909 eröffnet werden und bis Ende Oktober dauern. Sie wird mit Unterstützung der bayerischen Staatsregierung von der Münchener Künstlergenossenschaft im Verein mit der Münchener Secession veranstaltet. Die einzelnen Staaten werden durch Kollektivausstellungen vertreten sein. Innerhalb der deutschen Kollektivausstellung bildet die Münchener Secession mit ihren deutschen Ausstellern eine besondere Abteilung mit eigener Jury und Ausstellungskommission. Im übrigen wird die deutsche Kollektivausstellung von der Münchener Künstlergenossenschaft ins Werk gesetzt.

Redaktionsschluß: 29. August 1908 Ausgabe: 1. Oktober 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





C. ALBRECHT
SOMMERTAG



FRITZ OVERBECK — IM MÄRZ

Große Berliner Kunstausstellung 1908

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1908

Von Robert Schmidt

Beinahe 2200 Kunstwerke sind für diesen Sommer in den großen Räumen des Glaspalastes am Lehrter Bahnhof zusammengestellt worden; ein schier unversiegbarer Quell für das ästhetische Bedürfnis des Kunstfreundes und des mit der Dauerkarte versehenen Publikums, dem der Ausstellungspark die gleichermaßen angenehme Ergänzung des Kunstgenusses ist; ein Kreuz für den unglücklichen Berichterstatter und Kritiker, der sich durch diese Massen hindurcharbeiten muß, um ein gewissenhaftes Werturteil abzugeben und die guten und sehr guten Werke von den schlechten und mittelmäßigen zu scheiden. Diese sind, wie nicht anders möglich, in der überwiegenden Mehrzahl. Glückselige Secession mit ihren neun Sälen! Sicherlich wird sie von vornherein schon dieses Umstandes wegen größere Sympathien für sich haben. Aber das ist gewiß, daß sich die „Große“ nicht vor ihr zu verstecken braucht. Die ganz überragenden Talente des neuesten Kurses finden wir hier allerdings nicht in dem Maße wie dort; doch auch das Widerspiel, die Manierierten, die „Fexe“, wie man sie nennen möchte, haben hier keine Unterkunft gefunden. Sie halten es wohl auch unter ihrer Würde, mit den Zünftigen, den Akademischen zusammen zu leben. Habeant sibi, — wir vermissen sie ohne Bedauern.

Es ist eine unumstößliche Tatsache, daß das Niveau der „Großen“ sich seit Jahren beträchtlich gehoben hat, ebenso wie ihre Aufmachung trotz der Schwierigkeit des unzulänglichen Baues eine höchst annehmbare geworden ist; im großen und ganzen aber muß ich gestehen, daß die vorjährige Ausstellung mir einen besseren Eindruck hinterlassen hat, wie die jetzige. Auch interessanter war sie gewiß durch die Aufnahme der internationalen, sowie der nordischen Gruppen, durch die lehrreiche Bildnisgalerie, und nicht zum wenigsten durch die glänzende Abteilung der Raumkunst, in der neben Geßner, Nachtlicht und anderen besonders Bruno Paul so hervorragende Leistungen hingestellt hatte. Die diesjährigen Innenräume präsentieren sich, abgesehen von

FRIEDRICH KALLMORGEN HAFENEINFAHRT (ABENDSTIMMUNG)
Große Berliner Kunstausstellung 1908

dem farbig wundervollen Zimmer nach dem Entwurf von Else Oppler-Legband, in der Hauptsache als ein Schulbeispiel, wie es nicht gemacht werden soll, wie es wird, wenn das Ganze, Raum und Möbel, nicht der einheitlich bildenden Idee eines Künstlers ihr Dasein verdanken. Gute Möbelarbeit können wir in Magazin und Laden sattsam bewundern, dazu brauchen wir keine Kunstausstellung. Gerade das, was uns not tut, die Erziehung zu einer einheitlichen Raumkunst, ist hier geflissentlich vermieden worden.

Das Ausland ist diesmal sehr spärlich vertreten, dagegen zeigen sich wieder einzelne deutsche Künstlergenossenschaften geschlossen auf dem Plan. Die *Düsseldorfer Künstlerschaft*, der zwei Hauptsäle eingeräumt worden sind, weist wie im Vorjahre recht beachtenswerte Werke auf. So begegnen wir sehr feinen Eifellandschaften von Fritz von Wille, und Marinen von W. Hambüchen, einem ausgezeichneten Porträt von Ad. Schönnenbeck, sowie mehreren eleganten Bildnissen von der Hand Fritz Reusings. Robert Seuffert hat mit seinem „Christus im Grabe“ (Abb. S. 63) einen guten Wurf getan, wenn auch an der Linienführung (z. B. in der Silhouette der übergebeugten Maria) allerhand auszusetzen wäre. Auch die „Birkenallee“ von Heinr. Hermanns (Abb. S. 74) zeigt sich als ein fein empfundenes Kabinettstück. Die *Münchener Künstlergenossenschaft* scheint sich verschworen zu haben, ihre Glanzstücke dem preußischen Berlin vorzuenthalten; anders kann ich es mir nicht erklären, daß der Gesamteindruck ihrer Säle ein so unendlich kläglicher ist. Einzelne Ausnahmen bestätigen die Regel, ich nenne Willroider, sowie die prächtigen, stilvollen Bronzen des verstorbenen Fritz Christ. Verhältnismäßig mehr Talente besitzt der *Künstlerbund Bayern*, der nur eine kleine Anzahl Bilder geschickt hat, unter ihnen aber Werke von recht guter Qualität, wie die entzückend zarten, klaren Landschaften von Rudolf Sieck, ein farbig ungemein kräftiges



WILLY VON BECKERATH — JOHANNES

Große Berliner Kunstausstellung 1908



Interieur von ERNST LIEBERMANN, sowie das reizvolle Mädchenbildnis von GEORG SCHUSTER-WOLDAN. Von den *Elsässischen Künstlern*, die sich ebenfalls zu einem Sonderbund zusammengeschlossen haben, ist nichts zu erwähnen, was besonders den Durchschnitt überragte. Eine Kraft ersten Ranges allein tritt uns in THEO VON GOSEN entgegen, dessen Plastiken von einem scharf ausgeprägten Stilgefühl zeugen, und dessen Reger-Büste vielleicht die beste, geistig vollkommenste Porträtbüste der Ausstellung ist. Warum aber dieser Künstler, der in Breslau tätig ist, und der in München seine künstlerische Erziehung und Entwickelung erfahren hat, mit unter der elsässischen Flagge auftritt, ist nicht einzusehen. Es entscheidet doch die künstlerische Heimat, nicht der Geburtsschein.

Am besten unter den Süddeutschen schneidet entschieden der *Karlsruher Künstlerbund* ab. Neben anerkannten Führern wie THOMA und STEINHAUSEN, dessen prächtig lebensvolles Porträt eines jungen Mannes überrascht, sind Künstler vertreten, denen man gerne und häufig wieder begegnen möchte, so HANS MEID, J. SCHOLD, HANS VON VOLKMANN. Etwas ganz Eigenartiges, ungemein Interessantes spricht aus der Kollektion von LUGWIG SCHMID-REUTTE (Abb. S. 73). Der Künstler sucht das Problem der Form aus fast architektonischer Grundlage



FRITZ HEINEMANN — DIE ANMUT

Große Berliner Kunstausstellung 1908



Große Berliner Kunst-ausstellung 1908

HANS UNGER
MUTTER UND KIND

VICTOR GILSOUL KANAL IN FLANDERN

Große Berliner Kunstausstellung 1908

heraus zu lösen; es sind Versuche, wie sie ähnlich Michelangelo, Dürer und zuletzt etwa Marées angestellt haben. Wie aber hier das archtitektonische Gerüst mit innerlichstem Leben ausgefüllt wird, und beides zu prägnantestem Ausdruck der Funktionen sich verbindet, das ist meisterhaft und mehr als das übliche Spielen mit der Form lediglich als optischem Wert. Ernstestes Wollen steckt in diesen Bildern und Kartons, wenn auch schließlich das Können für die Darstellung nicht gänzlich ausgereicht hat.

Zwei sehr erfreuliche Säle hat uns die *Vereinigung Norddeutscher Künstler* beschert. Größere Gegensätze sind kaum möglich, als sie etwa die Bilder von Heinr. Vogeler mit ihrer minutiösen Kleinmalerei, die breitfleckig gemalten Landschaften von Arthur Illies, dann wieder die zart verwaschenen Töne Alfred Mohrbutters und die großen, schweren Schildereien L. Dettmanns nebeneinander vorführen. Wenn wir noch Ernst Eitner, Otto Modersohn und Fritz Overbeck mit seiner wundervoll weiträumigen Landschaft (Abb. S. 57) nennen, so dürfte hier das Beste erwähnt sein.

Die Kunst Hans Ungers (Abb. S. 61), der mit den „*Elbiern*" vereint auftritt, ist in diesen Blättern schon des öfteren gewürdigt worden. Gute Landschafter, wie Arthur Bendrat, gehören weiter zu dieser Gruppe; auch Werke, wie die „Brautjungfern" von Aug. Wilckens (Abb. S. 75) und das rote Damenporträt von William Krause sind wohl zu beachten.

Besondere Säle zu Kollektivausstellungen hat man mehreren Künstlern bewilligt, unter denen wir nur Fr. Kallmorgen hervorheben wollen, der seine neuesten Werke, vornehmlich holländische Motive mit vorzüglichen Luftstimmungen, hier vorführt (Abb. S. 58).

Eine ganze Anzahl Kabinette werden von der *Schwarz-Weiß-Ausstellung* und vom *Verband Deutscher Illustratoren* eingenommen; — eine eingehende Würdigung ist leider an dieser Stelle ausgeschlossen. Ebenso muß die *Architektur-Abteilung* und die *Ende-Gedächtnis-Ausstellung* unberücksichtigt bleiben, und von der



recht willkürlich zusammengestellten „Galerie eines Kunstfreundes“ muß gehofft werden, daß sie nicht vorbildlich wirken möge. Es fehlt hier ebenso der feste, feine Geschmack wie in den schon besprochenen Wohnräumen desselben Kunstfreundes.

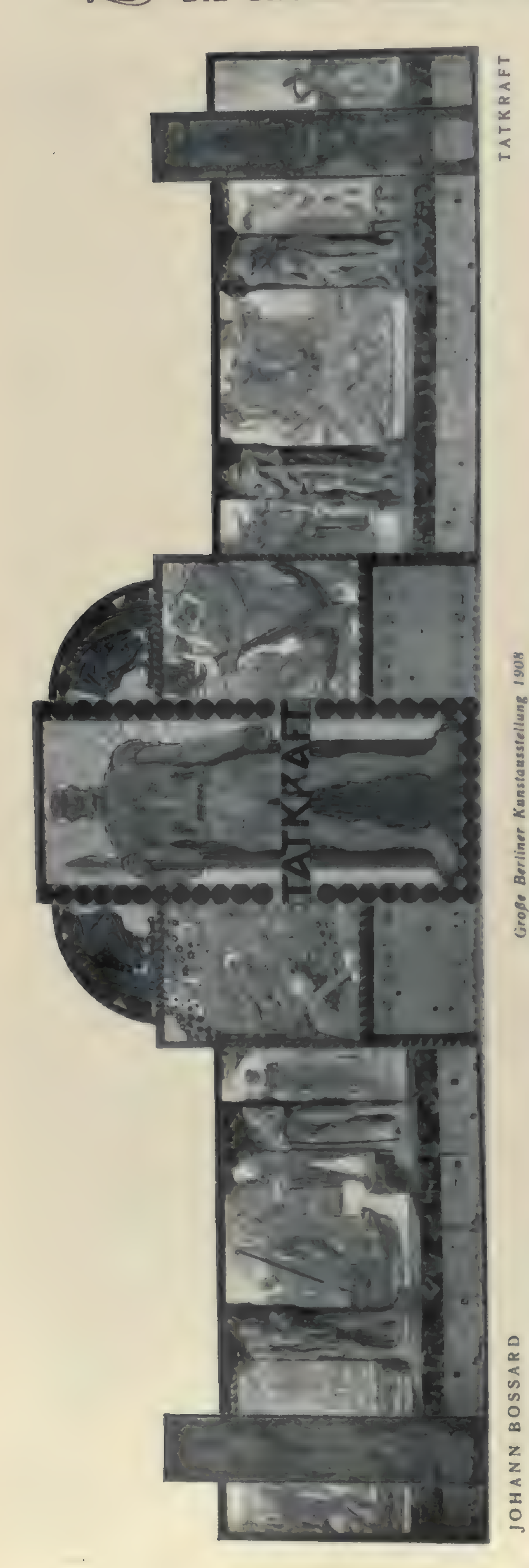
Bleibt noch die Heerschar der übrigen, meist Berliner Künstler. Auch hier müssen wir uns darauf beschränken, auf einzelne Werke hinzuweisen, die aus dem Gros des Mittelmäßigen hervorragen, ohne damit allen Ungenannten jegliche Qualitäten absprechen zu wollen.

Höchst beachtenswert ist, was diesmal an plastischen Leistungen vorgeführt wird. In besonders großer Fülle sind Kleinbronzen vorhanden, die ein beständiges Anwachsen gesunden plastischen Sinnes bekunden. An monumentalen Werken werden in Nachbildungen gezeigt das feine, gänzlich unkonventionelle Mozart-Denkmal von HOSÄUS, sowie die prachtvolle Figur von WENCK's Brunnen im Spindlersfelde. (Abgeb. Jahrg. XXIII, S. 335), beides Schulbeispiele zum Falle Klimsch in Sachen des Virchow-Denkmals. Von Wenck sind noch mehrere kleinere Plastiken vorhanden, die des Künstlers eminentes Stilgefühl klar machen. HERM. JOACH. PAGELS' Schaffen scheint sich auf einer etwas schwankenden Linie zu bewegen, aber in der Ringergruppe mit ihrer überall gleich geschlossenen Silhouette und ihrem überall gleich starken Bewegungsinhalt stellt er sich in die erste Reihe unserer Plastiker. Von großer Linienschönheit, aber leer in der Bewegung ist die „Anmut“ von FRITZ HEINEMANN (Abb. S. 60), während BOELTZIG's schon im vorigen Jahre ausgestellt gewesene „Fruchtsammlerin“ (Abb. S. 80) sich durch ihre künstlerischen wie rein menschlichen Vorzüge viele Freunde erwerben wird. LEWIN FUNCKE, ADOLF BRÜTT (Abb. S. 72), ERNST SEGER sind mit guten Werken vertreten, ebenso FRITZ HEINEMANN, ALBERT HUSSMANN (Abb. S. 71), sowie BURKHARDT EBE, dessen mit weinselig gelösten Gliedern hingesunkenen Bacchanten wir abbilden.

Die Malerei bevorzugt wie schon seit langem

ROBERT SEUFFERT — CHRISTUS IM GRABE

Große Berliner Kunstausstellung 1908



JOHANN BOSSARD TATKRAFT

Große Berliner Kunstausstellung 1908

Landschaft und Porträt. Weniger kommen zu Worte Stilleben, Genrebild und größere Kompositionen, ganz zu schweigen vom Historienbild, dessen spärliche Vertreter sich nicht über das Niveau des Panoramengeistes erheben.

Landschaften sind in Hülle und Fülle vorhanden; wir begegnen ausgezeichneten Namen wie LANGHAMMER, VINNEN, HOFFMANN-FALLERSLEBEN, RICHARD KAISER, HANS HERRMANN, L. SANDROCK, neben denen wir noch MAX UTH mit seinen stimmungsreichen Waldbildern, SIEGFR. MACKOWSKY mit seiner winterlichen Städteansicht erwähnen möchten, sowie den in Königsberg wirkenden OLAF JERNBERG, dessen „Haus am Dünenhang" mit seinen lichten, leichten Tönen einen feinen Sinn für das Charakteristische in der Landschaft verrät und endlich CARL ALBRECHTS „Sommertag" (s. Beilage), in dem der Künstler die Wirkung der in gut gewähltem Ausschnitt gegebenen Fernsicht durch die nach dem Hintergrund blickende Figur psychologisch fein unterstützt. Unter den wenigen Ausländern zeichnen sich aus der Belgier H. CASSIERS mit seiner Amsterdamer Ansicht, sowie VICTOR GILSOUL, der eine vorzügliche flandrische Kanallandschaft (Abb. S. 62) geschickt hat. Der ebenfalls in Brüssel tätige HERM. RICHIR stellt neben einem guten Bildnis des Prinzen von Hohenzollern ein großes Porträtstück aus, dessen Gegenstand ein kleines Fräulein mit ihrem vom Kammerdiener geführten Reitpferd ist, und das mit gutem Erfolg versucht, in althergebrachte, aus England stammende Konvention neues Leben zu bringen.

Von weiteren Porträts führen wir an die „Familie des Künstlers" von G. L. MEYN (Abb. S. 69), die beiden trefflich charakterisierten Kinderbilder von ERNST HEILEMANN, Miß und Mr. Long, den gut gelungenen Kopf Max J. Friedländers von SCHULTE IM HOFE, sowie das lebendige Damenbildnis HERMANN GÖHLERS (Abb. S. 67).

OTTO HEICHERT in Königsberg, der schon im vorigen Jahre ein höchst interessantes Heilsarmeebild ausgestellt hatte, hat diesmal wieder aus derselben Quelle geschöpft (Abb. S. 78).

Im guten Sinne monumentale Werke sind sehr wenige vorhanden. WILLY VON BECKERATH arbeitet in seinem „Johannes" (Abb. S. 59) mit fest akzentuierten, äußerst eindrucksvollen Bewegungsmotiven bei einer starken farbigen Stilisierung, die für einen ungeheuren Raum berechnet ist, und JOHANN BOSSARDS Riesengemälde „Tatkraft" (Abb. S. 64 u. 65) zeugt von einer vorzüglich plastischen Schulung, die der Aufgabe der dekorativen Monumentalmalerei durchaus gerecht wird.



Große Berliner Kunstausstellung 1908

JOHANN BOSSARD
DETAIL AUS „TATKRAFT“

Man sieht, es ist doch eine ganze Reihe von Kunstwerken zusammengekommen, die man unbedingt anerkennen kann als vollwertige Schöpfungen ernstschaffender Künstler. Wenn etwas zu bedauern ist, so ist es der Umstand, daß sie sich in Gesellschaft von so unsäglich vielem Mittelgut und direkten Stümpereien befinden, die ja vielleicht als minderwertige Folie den Eindruck der guten Sachen heben, aber doch den Beschauer ermüden und ungeduldig machen. Ein rigoroseres Vorgehen der Kommission bei der Aufnahme der auszustellenden Werke wäre daher sehr zu wünschen.

APHORISMEN

Die Baulust der Gegenwart baut für Zwecke des Straßenbildes. Eine frühere Zeit, die zu wohnen verstand, baute für die Bedürfnisse des Familienlebens und der Geselligkeit in ihm. Joh. Jacob Mohn

Wir beurteilen die Leute nicht nach ihrem Wert, sondern nach dem unsrigen. Julius Münz

Zum Talent kommen die Musen zu Besuch, das Genie suchen sie heim.



PAUL OESTEN FÜTTERUNG
Große Berliner Kunstausstellung 1908

WIE ENTSTEHT EIN KÜNSTLERLEXIKON?

Von Dr. Hans Vollmer

Soeben ist der zweite Band des großen, von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker in Leipzig herausgegebenen „Allgemeinen Künstlerlexikons“*) erschienen. Wir benutzen diese Gelegenheit, um, einem Wunsche der Redaktion dieser Zeitschrift Folge leistend, den Lesern einiges über den komplizierten Entwicklungsgang eines Künstlerlexikons mitzuteilen.

Die Allgemeinen Lexika der Bildenden Künstler blicken auf keinen sehr alten Stammbaum zurück. In der großen, 1751 von Diderot und d'Alembert ins Werk gesetzten Enzyklopädie der gesamten Wissenschaften war latent das erste Künstlerlexikon enthalten. Selbständige Form aber gewann dasselbe zum ersten Male durch die Arbeit Joh. Rud. Füßlis, eines Mitgliedes der bekannten Züricher Malerfamilie, der 1763—77 ein Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler in einem Foliobande herausgab. Sein Sohn, Hans Heinrich Füßli, setzte 1806—21 das väterliche Werk fort und ließ 1824 noch einen Nachtragband zum Buchstaben A folgen. Ungefähr gleichzeitig (1819 bis 1822) brachte Pietro Zani seine 28 Bände umfassende Enciclopedia metodica heraus, die für italienische Künstler bis heute die vollständigste Namenlese darbietet, wenn sie auch nur meist knapp Namen, Herkunft und Zeit der Tätigkeit registriert. Einige spätere, in der Hauptsache sich auf Füßli stützende deutsche Lexikographen, sowie Ticozzis Dizionario sind kaum weiter erwähnenswert, bis dann 1835 Georg Kaspar Nagler mit dem ersten Bande seines ursprünglich nicht allzu umfangreich gedachten, erst allmählich so gewaltige Dimensionen annehmenden „Neuen Allgemeinen Künstlerlexikons“ (22 Bände, München, 1835—52) auf dem Plan erschien, einem Werke, das — obgleich vielfach unzuverlässig und fast allenthalben von der Forschung überholt — seinen Benutzungswert, namentlich für die Kenntnis der drei Künstlergenerationen von ca. 1750 bis 1840, sich bis zu dieser Stunde bewahrt hat. Zeitlich unmittelbar an Nagler

*) Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 320 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Bd. II. Halbfranz M. 35.—. (Leipzig 1908, Wilhelm Engelmann.)



HERMANN GÖHLER DAMENBILDNIS

Große Berliner Kunstausstellung 1908

schließt Mariettes sechsbändiges Abecedario (Paris, 1851—60) sich an, das doch genannt zu werden verdient. Eine vollständige Neubearbeitung des Naglerschen Lexikons unternahm dann, ausgerüstet mit einem ganzen Stabe von Fachgelehrten des In- und Auslandes, Dr. Julius Meyer, dessen Arbeit bekanntlich Torso blieb; 1878 gelangte ein zweiter, 1885 ein dritter und letzter Band, der von Lücke und von Tschudi mitredigiert wurde, in langsamen Lieferungen erscheinend, zum Abschluß. Aeußere Gründe — der Tod des Verlegers Engelmann und Meyers Berufung an die Nationalgalerie — wie innere Gründe — die allzugroße Ausführlichkeit des lexikalischen Programms und die mangelhafte Vorbereitung des Ganzen — brachten das so glänzend angefangene Unternehmen ins Stocken und schließlich zum völligen Festsitzen.

Einige jüngere Künstlerlexika haben zwar ihre Vollendung erlebt, sind aber in so knappem Rahmen angelegt, daß sie schon darum die Hoffnungen, die das Meyersche Lexikon geweckt hatte, nicht erfüllen konnten. Alles übrige aber, was seitdem auf kunst-lexikographischem Gebiet publiziert worden ist, sind Spezialarbeiten, die sich entweder nur mit gewissen Kunstzweigen beschäftigen, oder sich lokale oder zeitliche Einschränkungen auferlegen. Ein universales Künstlerlexikon, das die Bildenden Künstler aller Zeiten und Länder in sich vereinigte, fehlte bis dato.

Im vergangenen Jahre nun hat die wissenschaftliche Welt das Erscheinen eines neuen „Allgemeinen Künstlerlexikons" begrüßen können. Thieme und Becker haben im Verein mit der Leipziger Verlagsbuchhandlung Wilh. Engelmann ein monumental angelegtes Werk in die Wege geleitet, dessen Absicht ist, eine vollständige Neubearbeitung und Vollendung des alten Meyerschen Lexikons, sowie seine Weiterführung bis auf die Gegenwart zu bieten. Nach einer zehnjährigen Vorarbeit konnten die Herausgeber im Herbst 1907 mit dem

ersten Bande ihres auf den Umfang von 20 Bänden berechneten Werkes an die Oeffentlichkeit treten, der das einmütige Lob der Kritik des In- und Auslandes erfuhr. In diesen Tagen ist der zweite Band erschienen, der den Schluß des Buchstabens A und den Anfang von B enthält. Jedes Halbjahr soll ein Band herausgebracht werden, so daß in ca. zehn Jahren das Werk vollendet vorliegen wird.

Die Anfänge des Meyerschen Lexikons liegen ein Menschenalter zurück. Kein Wunder, daß das Programm des alten Lexikons, gemäß den bedeutsamen Fortschritten, die der ganze Betrieb der Kunstwissenschaft seit diesen letzten 30 Jahren durch Archivforschung, moderne Kritik und die Popularisierung der Photographie erfahren hat, für das neue Werk einer durchgreifenden Aenderung unterzogen werden mußte. Die oft recht langatmigen biographischen Auslassungen bei Meyer konnten unbeschadet gestrichen werden. Vor allem aber mußte von vollständigen Oeuvreangaben abgesehen werden, wie sie Meyer, namentlich zu Anfang, vielfach zu geben versucht hatte. Im übrigen bestrebte man sich, alle Vorzüge des alten Lexikons in das neue Werk mit herüberzunehmen, ohne doch keinen der Artikel des Vorgängers unrevidiert zu lassen. Der Zeitraum, den das Thieme-Beckersche Lexikon umfaßt, reicht von der Antike bis auf die neueste Gegenwart. Die geographischen Grenzen aber sind weiter gesteckt als bei Meyer, indem auch die ostasiatische Kunst mit in ihren Bereich gezogen ist. Durch die Gewinnung zahlreicher auswärtiger Gelehrter zur Mitarbeiterschaft ist es gelungen, auch die Künstler des Auslandes so gründlich und mit so umfassender Sachkenntnis zu behandeln, daß kein fremdländisches Lexikon über das begrenzte Gebiet der Künstler *seiner* Sprache besser orientierte als das Thieme-Beckersche Werk. Der Begriff „Künstler“ ist für die älteren Zeiten sehr weit gefaßt. Neben Malern, Bildhauern, Architekten und den graphischen Künstlern findet man die Vertreter sämtlicher Zweige des Kunsthandwerkes, soweit wirklich künstlerische Produktion vorliegt, verzeichnet. Die Maler, sowie die Bildhauer in Stein und



MAX BAUMBACH — DISKUSWERFER

Große Berliner Kunstausstellung 1908

Holz sind bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts auch dann aufgenommen, wenn sich nur eine urkundliche Erwähnung ihres Namens fand, weil man hoffen durfte, damit etwaige spätere Identifikationen feststellen zu helfen.

Besonders schwierig lag die Frage der Aufnahme oder Nichtaufnahme bei den zahlreichen Werkmeistern, Steinmetzen und Architekten, wo die Grenze zwischen bloßem Handwerker oder Techniker und schöpferisch tätigem



GEORG LUDWIG MEYN — DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS
Große Berliner Kunstausstellung 1908

Künstler oft gar nicht festzustellen ist, wo Bauinschriften häufig eine sichere Entscheidung, ob Auftraggeber, ob Künstler gemeint sei, unmöglich machen und was derlei Schwierigkeiten mehr sind. In all solchen zweifelhaften Fällen war es Prinzip der Herausgeber, für die älteren und ältesten Zeiten betreffs

Dagegen konnte die Masse der ohne Werke überlieferten Kunsthandwerkernamen nur in den Fällen Aufnahme finden, wo wenigstens eine urkundliche Beglaubigung über eine bedeutendere von ihnen gelieferte Arbeit vorhanden war oder ein sonstiges Zeugnis für höhere künstlerische Qualitäten sprach.

der Aufnahme lieber zu weit- als zu engherzig zu verfahren, selbst auf die Gefahr hin, manchen Namen dabei dem Dunkel der Vergessenheit zu entreißen, der vielleicht die Bezeichnung „Künstler“ nicht ganz verdiente. Läßt sich doch für die ältere Zeit eine scharfe Trennung im modernen Sinne zwischen Künstler und Handwerker gar nicht durchführen. Für die Moderne dagegen mit ihren maschinellen Betrieben machte sich gerade unter den Kunsthandwerkern eine starke kritische Auslese notwendig. Aber auch unter den Malern und Bildhauern erforderte die Ueberfülle der heutigen Kunstproduktion eine Auswahl. Die Aufnahme jedes malenden oder meißelnden Dilettanten, oder die Berücksichtigung jedes Malweibchens wäre, sofern es sich nicht um ein wirkliches Talent handelt, nicht nur gegen alle Verabredung und für die Welt vollkommen unnütz, sondern würde auch viel kostbaren Raum in Anspruch nehmen, um den die wahrhaften Künstler zu kurz kämen.

So stellt sich die Zusammensetzung des Lexikons als ein großer *Sammel-*, aber auch zugleich als großer *Sichtungsprozeß* dar. Die Spreu ist vom Weizen zu trennen, und so kann allein in der Tatsache der Aufnahme eines Künstlers in das Lexikon zugleich ein Qualitätsurteil ausgesprochen liegen. Im übrigen hat man das Prinzip möglichster Zurückhaltung in der künstlerischen Beurteilung durchgeführt, mit wenigen Worten nur den objektiven Tatbestand auch in dieser Hinsicht festzustellen gesucht. Denn wie schnell wandelt der Geschmack und mit ihm die künstlerische Bewertung! Hier sich in subjektiven Gefühlsergüssen zu ergehen, hieße nur das Werk einer schnellen Veraltung aussetzen. Das Meyersche Lexikon bietet nach dieser Richtung manches abschreckende Beispiel.



HANS THOMA — ALTER SÄMANN

Große Berliner Kunstausstellung 1908

Dieser der kritischen Elimination voran-



SEBASTIAN LUCIUS — LEBENSLAUF

Große Berliner Kunstausstellung 1908



ALBERT HUSSMANN — PARZIVAL

Große Berliner Kunstausstellung 1908

gehende *Sammelprozeß* verläuft nun etwa in folgender Weise. Das Charakteristische in dem Entstehungsgang jedes Namenlexikons ist, daß es zunächst in alphabetisch anzuordnenden Zetteln angelegt werden muß, auf denen die Literaturnachweise zur Verarbeitung der einzelnen Biographien verzeichnet werden. Umfassende Literaturexzerpierungen, die sozusagen das Rohmaterial für den aufzuführenden Bau liefern, bilden daher die erste langwierige Vorarbeit, die, trotz der Uebernahme eines gewaltigen, von Laban und von Tschudi für das Meyersche Werk ausgezogenen Literaturmateriales, für das Thieme-Beckersche Lexikon die Zeitdauer von mehr als zehn Jahren noch in Anspruch genommen hat. Eine reichhaltige, eigens für diese besonderen Zwecke zusammengestellte Hand-Bibliothek, die neben einer vollständigen lexikalischen und internationalen Fachzeitschriften-Literatur das wichtigste der kunstwissenschaftlichen Literatur in sich vereinigt, ermöglichte es, diese Exzerptionsarbeiten in der Hauptsache an Ort und Stelle zu erledigen; schwer zugängliche Werke wurden von auswärtigen Mitarbeitern zur Durchsicht übernommen.



ADOLF BRÜTT — NACHT
Große Berliner Kunstausstellung 1908

Eine große Schwierigkeit bei der Einordnung dieser Hunderttausende von Künstlernamen bereiten nun die bis in das 18. Jahrhundert hinein üblichen Schwankungen in der Schreibart derselben, die dem in dieses wahre Labyrinth Uneingeweihten oft ein halbes Dutzend von verschiedenen Künstlern da vortäuschen, wo es sich immer um ein- und denselben handelt. Andere Schwierigkeiten erwachsen aus dem allmählichen Verlauf des Ueberganges der Patronymika und Herkunftsnamen in die Familiennamen. Bis zu der Zeit, da noch keine festen Familiennamen sich eingebürgert haben, d. h. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, und die Benennung nach der väterlichen oder lokalen Abkunft üblich war, wird nach den *Vornamen*, nicht nach dem Patronymikum oder dem Herkunftsnamen angeordnet. Schwierig aber wird die Entscheidung in den Uebergangszeiten, wo die Vaters- und Ortsnamen sich zu Familiennamen zu festigen beginnen.

Eine nächste Etappe bezeichnet dann die Verteilung der Namen an die Mitarbeiter. Konnte zu Naglers Zeiten noch ein einzelner das ganze Gebiet der alten und neueren Künstlergeschichte allein beherrschen, so haben sich seitdem die Grenzen so unendlich erweitert und die Art der Forschung sich so vertieft, daß der Herausgeber eines universalen Künstlerlexikons heute unbedingt auf die Unterstützung zahlreicher Spezialforscher angewiesen ist. So ist das Arbeitsfeld des Thieme-Beckerschen Lexikons auf mehr als 300 Fachgelehrte und Lokalforscher des In- und Auslandes verteilt. Die viel Umsicht erfordernde Aufgabe der Redaktion ist es, die Verteilung so vorzunehmen, daß jeder dasjenige Bereich zur Bearbeitung zugewiesen erhält, auf welchem er sein Bestes zu geben imstande ist. Auf Duplikatzettel werden in kritischer Auslese die wichtigsten ausgezogenen Literaturzitate übertragen, diese dann an die Bearbeiter versandt, die damit in den Besitz eines mehr oder weniger kompletten literarischen Materials für die Zusammenstellung ihrer Artikel kommen, das sie eventuell durch nur ihnen zugängliche Lokalliteratur noch ergänzen.

Die zurückgesandten Biographien sind nun auf ihre äußere Form hin, Umfang usw. zu



LUDWIG SCHMID-REUTTE — RUHENDE FLÜCHTLINGE

Große Berliner Kunstausstellung 1908

prüfen und druckfertig zu machen. Aufgabe der Redaktion ist es vor allem, die richtige Proportionalität der einzelnen Artikel unter sich herzustellen. Die Manuskripte der ausländischen Gelehrten sind zu übersetzen, manche Textprüfung ist vorzunehmen, unvollständige Literaturangaben sind zu vervollständigen, der ganze äußere Habitus überhaupt einer einheitlich durch das ganze Werk festzuhaltenden Form anzupassen. Nebenher geht der große Sichtungsprozeß, der alles jenseits der Grenze des Künstlerischen Liegende wieder ausscheidet. In dem Umbruch erfolgt dann die Einordnung der einzelnen Artikel, die, nach Autoren gesondert und in willkürlicher Reihenfolge je nach dem Eintreffen der Manuskripte gedruckt, jetzt in die gehörige lexikalische Ordnung zu bringen sind. Ein mehrmaliges Lesen der Korrekturen endlich, das mit der peinlichsten Sorgfalt zu geschehen hat, bedeutet den Abschluß dieser langwierigen Entwicklung.

Es ist selbstverständlich, daß sich dieses Werk mit der Fülle des in ihm Gebotenen nicht nur an den engeren Kreis der internationalen Fachgelehrtenwelt wendet, sondern von ebenso großer Wichtigkeit für den Sammler und den Kunsthändler ist, ja das Interesse jedes Kunstliebhabers wecken muß, dessen Wißbegierde über das hinausgeht, was er etwa auch im Konversationslexikon finden kann. Für kleinere Bibliotheken aber, die mit bescheidenen Mitteln zu arbeiten haben, ist der Besitz des Werkes schon darum überaus wertvoll, weil das Lexikon durch die Verarbeitung einer ganz außerordentlich umfangreichen Literatur die Anschaffung von Dutzenden von Spezialwerken unnötig macht.



HEINRICH HERMANNS — BIRKENALLEE

Große Berliner Kunstausstellung 1908



AUGUST WILCKENS BRAUTJUNGFERN
Große Berliner Kunstausstellung 1908

DIE IX. NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SCHWEIZ

Vom 6. August bis zum 27. September hat in Basel der IX. sogenannte eidgenössische „Salon“ stattgefunden. Er war mit 1055 Ausstellungsobjekten beschickt, von denen 300 als überall vorkommendes Mittelgut ruhig hätten refüsiert werden dürfen.

Die Schweizer Kunst steht zurzeit im Zeichen HODLERS, weniger des Monumentalmalers als des Hellmalers Hodler, der auch im Landschaftlichen auf schlichten, klaren, schlagenden Ausdruck dringt. Er selbst stilisiert, im Figurenbild „Empfindungen“, mit der gewohnten Wucht, wenn auch nicht mit vollem Gelingen; es fehlt an Geschlossenheit, auch an machtvoll zwingender Symbolik; er stilisiert auch in der Landschaft, d. h. in leuchtenden Genferseebildern, deren eines er direkt als „landschaftlichen Formenrhythmus“ bezeichnet. Wo ihm nun seine Jünger nachstilisieren und -rhythmisieren wollen, mißlingen meistens die Bilder; wo sie aber, in den verstandenen Grenzen eigenen Talentes, nur nach Helligkeit und schlicht deutlichem Ausdrucke streben, da entsteht leuchtende, sachlich und dekorativ wirkungsvolle jungschweizerische Kunst: so bei EDUARD BOSS, ERNST BOLENS, MAX BURGMEIER, PLINIO COLOMBI, ALBERT und FILIPPO FRANZONI, ROBERT KIENER und anderen, von denen jeder, am meisten Colombi, etwas Eigenes hinzuzutun hat. Weniger als Hodler wirkt Segantini nach, doch sieht man da EDMOND BILLE und OSCAR LÜTHY in den bekannten Bahnen schreiten und zu frischen Landschaften gelangen. — Eigentümlicherweise tritt diesmal der originelle Pointillist und Impressionist CUNO AMIET auch nahe zu Hodler heran; sein Bild „Nach dem Bade“ zeigt hodlerische Art; typischer „Amiet“ ist einzig ein leuchtender Blumenstrauß. — GIOVANNI GIACOMETTI, ebenfalls hellmalender Pointillist, bringt „Jünger von Emaus“ zu visionärer Leuchtkraft, aber kaum zu vollendet plastischer Gestaltung; diese erreicht er dann in einem farbig ungemein starken „Brotesser“. — MAX BURI, ebenfalls in Hodlernähe, malt lebensgroße Berner Bauerngruppen, roh in der Farbe, aber schlagend charakteristisch und in einer Helligkeit, die mit manchem Ungeschlachten versöhnt. ALBERT TRACHSEL ist ein Hellmaler von eigentümlich visionärer Zartheit in Landschaften, KARL ITSCHNER gewinnt in „Herbstferien“ ebenfalls einen eigenartig bedeutenden hellen und doch bunten Landschaftsstil.

Neben dieser neuen Richtung, die gewiß viel Gutes und Berechtigtes hat, steht isoliert ALBERT WELTIS feine und tiefe Kunst. Sein ›Auszug der Penaten‹ und seine „Drei Eremiten“ sind nach Inhalt und Ausführung von herzerfreuender Vollendung. — Dazu tritt WILHELM BALMERS „Kinderparadies“, ein poesie- und lebengesättigtes Bild voll stillen

Farbenzaubers. Balmer hat dazu vorzügliche, in Charakterisierung und Durchführung gleich ausgezeichnete Porträts ausgestellt. Im Porträtfach treten auch FRITZ BURGER, OTTILIE RÖDERSTEIN, CLARA VON RAPPARD, BERTA BOUVIER, EMIL CARDINAUX, PAUL PERRELET, ALEXANDRE BLANCHET, MAX BUCHERER, ESTHER MENGOLD, BERTA ZÜRICHER und mit einem prächtig studierten Doppelbildnis von vornehmer Farbenwirkung — LOUISE C. BRESLAU hervor. Im Genrefach begegnen wir der jungschweizerischen Hellmalerei in guten weiblichen Akten von HANS EMMENEGGER und SIGISMUND RIGHINI sowie in einem »Bernischen Greis« von FRIEDA LIERMANN; ERNST BIÉLER gewinnt in eigentümlich flach-dekorativer Technik charakteristische Köpfe. Voll Lebensfreude ist eine große kolorierte Zeichnung »Erntetrunk« von RICHARD SCHAUPP; sie wächst zum Bilde, während ein figurenreicher »Kuhhandel« von ERNST WÜRTENBERGER, bei vieler Kraft im Charakterisieren, Illustration bleibt. Schöne, stimmungsvolle Farbentiefe bei edler Ruhe im Sujet macht ein Sabinisches Volkslied von FRITZ KUNZ zu einem der bemerkenswertesten Genrebilder; aber auch HANS LENDORFF, AUGUSTA ROSSMANN, ERNST HODEL, FRITZ OSSWALD, MARTHA STETTLER und ERNST KREIDOLF treten mit hervorragenden, inhaltlich und technisch interessanten Bildern in die vordersten Linien.

In der Landschaft existiert neben der stark einseitigen, das Schlichte etwas übertreibenden lediglich hellmalenden jungschweizerischen Richtung eine Kunstübung älterer Art, wenn man so will; sie ist im Technischen aber wohl mehr als die jüngere geeignet, Ausdruck und Ausdrucksnuancen für intimstes persönliches Empfinden zu bieten. Es braucht da nur an die harmonisch und groß Licht, Luft und Raum umfassende Kunst W. L. LEHMANNS, an das klare, liebe Paysage intime von C. TH. MEYER, an das farbentiefe, großzügige Erfassen des Hochgebirges durch H. B. WIELAND und an die machtvollen, an Stäbli gemahnenden Bilder von OTTO GAMPERT erinnert zu werden. Auch FRITZ WIDMANN, EMIL SCHILL, ALOYS HUGONNET, GOTTFRIED HERZIG, OTTO MÄHLY, JAKOB WAGNER, als Meermaler von großem Können WILH. DE GOUMOIS, unter den Welschen auch noch der Pointillist MAURICE BAUD, der klare ALFRED REHFOUS und H. E. BERCHER sowie eine Gruppe nach Vertiefung im Dekorativ-Stimmungsvollen strebender jüngerer Basler: PAUL BARTH, NUMA DONZÉ und EDUARD NIETHAMMER, endlich als ein zarter Farben- und Linienharmoniker von entzückender Eigenart EDOUARD VALLET — finden für ihr individuelles Schauen die entsprechende farbige und lineare Darstellungsweise.

In der Tiermalerei vereinigen ADOLF THOMANN und FRANZ ELMIGER solide »Koller'sche« Körperlichkeit mit heller, an H. Zügel erinnernder Lichtbehandlung; auch JACQUES RUCH ist ein gediegener Tier- und Alpenmaler. — Im Stilleben waren zwei Blumenstücke von ELSE THOMANN und ein »Teeservice« von PAUL KAMMÜLLER farbig delikate Stücke.

Einige der bisher Genannten sind auch Graphiker, wie denn überhaupt in der Schweiz in Radierung, Lithographie und Holzschnitt achtenswertes geleistet wird; Namen wie ALBERT WELTI und C. TH. MEYER haben auch da besten Klang. Zu ihnen tritt EMIL ANNER, und treten mit Auszeichnung einige Damen, deren Blätter sichere Zeichnung mit Farbengeschmack glücklich vereinigen, so MARIE LA ROCHE, GERTRUD DIETSCHY, MARTHA CUNZ, MARIE STIEFEL, in Schwarz-Weiß CÉCILE CELLIER und GERTRUD ESCHER.

Plastisches war sehr viel da, jedoch nur wenig Gutes: von CHARLES A. ANGST eine lebendige Gruppe »Mutterliebe« und eine ausgezeichnete Holzskulptur »Handwerker«, von EDUARD ZIMMERMANN eine fein und ohne jede Gelecktheit gearbeitete »Eva«, sowie Büsten von großer Anschauung. Solche gab es auch von AUGUST HEER und R. DE NIEDERHÄUSERN, dazu lebendige, echt plastisch empfundene nackte weibliche Figuren von HERMANN PETER und WALTHER METTLER und eine glücklich archaisierende männliche Bronzefigur von PAUL OSSWALD.

Im Kunstgewerblichen ragten Plaketten, Münzen und getriebene Metallarbeiten von HANS FREI, geschmackvolle große Metallvasen von JOHN DUNANT, zwei riesige, stilvolle Bernhardinerhunde (blaugrünes Steingut) von LOUIS GALLET und ein außergewöhnlich geschickter Entwurf zu einem Glasgemälde von HERMANN MEYER hervor. G.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Geheimrat DR. V. TSCHUDI hat sich auf eine halbjährige Studienreise nach Japan begeben. Er hat die Vertretung in der Herausgabe des Repertoriums für Kunstwissenschaft dem Direktor des Berliner Kupferstich-Kabinetts DR. MAX J. FRIEDLÄNDER übertragen.

BERLIN. Der Kaiser hat aus Anlaß der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung die Große goldene Medaille für Kunst den Malern Professoren FRIEDRICH KALLMORGEN und OTTO H. ENGEL in Berlin, die Goldene Medaille für Kunst dem Maler HERMANN FENNER-BEHMER in Berlin, dem Bildhauer HERMANN HOSAEUS in Grunewald bei Berlin, dem Maler ALFRED SCHERRES in Charlottenburg, dem Maler Professor HANS LOOSCHEN in Berlin, dem Hofzeichner WILHELM KIMBEL in Berlin und dem Bildhauer OTTO STICHLING in Altona verliehen.

BERLIN. Die Königliche Nationalgalerie hat aus der Großen Berliner Ausstellung 1908 eine Bronze-Statue »Junges Weib« von OTTO STICHLING, der kürzlich mit der Goldenen Medaille für Kunst ausgezeichnet wurde, angekauft.

BERLIN. Professor ARTUR KAMPF, der Präsident der Berliner Akademie der Künste, arbeitet zurzeit an zwei Bildnissen des Kaisers. Das eine ist für den Kaiserlichen Automobil-Klub bestimmt, das andere für die Deutsch-amerikanische Ausstellung.

DÜSSELDORF. Die Regierung in Düsseldorf sendet für dieses Jahr wieder drei Künstler in die Florentiner Villa Marmagliano, Stiftung des Herrn Prof. F. Klein-Chevalier-Berlin. Es sind dies die Maler WOLFGANG PAGENSTECHER, EMIL FRISCHE, HANS DEIKER-SARTORIUS; diese Herren treten in diesen Tagen die Reise an.

DÜSSELDORF. Am 29. August starb hier 63 jährig der Maler CARL SOHN. Er war ein Mitglied jener bekannten Künstlerfamilie, die nun schon durch drei Generationen eine bemerkenswerte und wichtige Rolle in der Entwicklungsgeschichte der Düsseldorfer Malerei spielt. Carl Sohn verdankte übrigens seine Ausbildung nicht sowohl seinem Vater als vielmehr seinem künstlerisch weit bedeutenderen Vetter und Schwager Wilhelm Sohn. Von diesem übernahm er jene an der Hand der alten Meister erworbene, auf feinste koloristische Wirkungen ausgehende Malweise, welche als Gipfelleistung der historisch-akademischen Richtung in Düsseldorf angesehen werden



Große Berliner Kunstausstellung 1908

FERDINAND LEPCKE
PHRYNE

kann. Auch bezüglich der Motive trat er teilweise in Wilhelm Sohns Fußstapfen. Er bevorzugte wie jener die Renaissancezeit mit ihren farbengesättigten, reichen Interieurs, mit ihrer malerisch üppigen Kostümentfaltung. Aber Carl Sohns eigentliche Stärke lag auf dem Gebiete der Bildniskunst, insbesondere des mondänen Frauenporträts. Durch ihre formale Vollendung und ihre koloristische Haltung gehörten seine Bilder seinerzeit zu den feinsten und vornehmsten Aeußerungen der Düsseldorfer Schule. G. H.

HANNOVER. Der Kaiser hat für die Ehrenhalle des »Vaterländischen Museums« in Celle, in der die Uniformen und Waffen der althannoverschen Armee aufgestellt sind, ein großes Wandbild gestiftet, das dem Prof. RÖCHLING-Charlottenburg in Auftrag gegeben ist. Als Motiv ist die Schlacht an der Göhrde (16. September 1813) bestimmt, und zwar der Moment, in dem der letzte Angriff der hannoverschen Truppen unter Führung des Generals von Halkett die Entscheidung des Gefechtes gegen die Franzosen herbeiführt. Pl.

STUTTGART. Zu Anfang Oktober feierte Prof. FRIEDRICH KELLER, der sog. »Steinbrecherkeller«, sein 25jähriges Jubiläum als Lehrer an der hiesigen Kunstakademie, an die er 1883 als Nachfolger Karl v. Häberlins berufen wurde. H. T.

GESTORBEN: In Berlin der Wirkl. Geh. Oberbaurat Prof. D. Dr. ing. FRIEDRICH ADLER, 80 Jahre alt; in Paris im Alter von 62 Jahren der Maler JACQUES WAGREZ, ebenda im gleichen Alter der Maler ALBERT MAIGNAN; am 6. September in Dresden der Bildnis- und Genremaler LIBERT OURY; in Florenz der Maler und Professor an der Kunstakademie GIOVANNI FATTORI; in Budapest der Tiermaler BELA PALLIK; der Maler und Zeichner OTTO GERLACH aus Leipzig auf einer Reise in Asien.

VERMISCHTES

DÜSSELDORF. Für die im Sommer 1909 hier geplante umfassende Ausstellung christlicher Kunst hat der Kronprinz des Deutschen Reiches das Protektorat übernommen. — Dem Kunsthändler HERMANN SCHULTE hierselbst ist der Charakter als Kgl. Kommerzienrat verliehen worden. G. H.

HANNOVER. Für den verhältnismäßig sehr hohen Preis von 12000 M. ist ein Bild von mäßiger Größe von F. VON UHDE, die Skizze zu einem größeren Gemälde: »Predigt Christi«, angekauft und vorläufig im städtischen Kestnermuseum aufgestellt. Vielleicht wird das Werk, das den Künstler leider nicht besonders günstig repräsentiert, vom »Verein

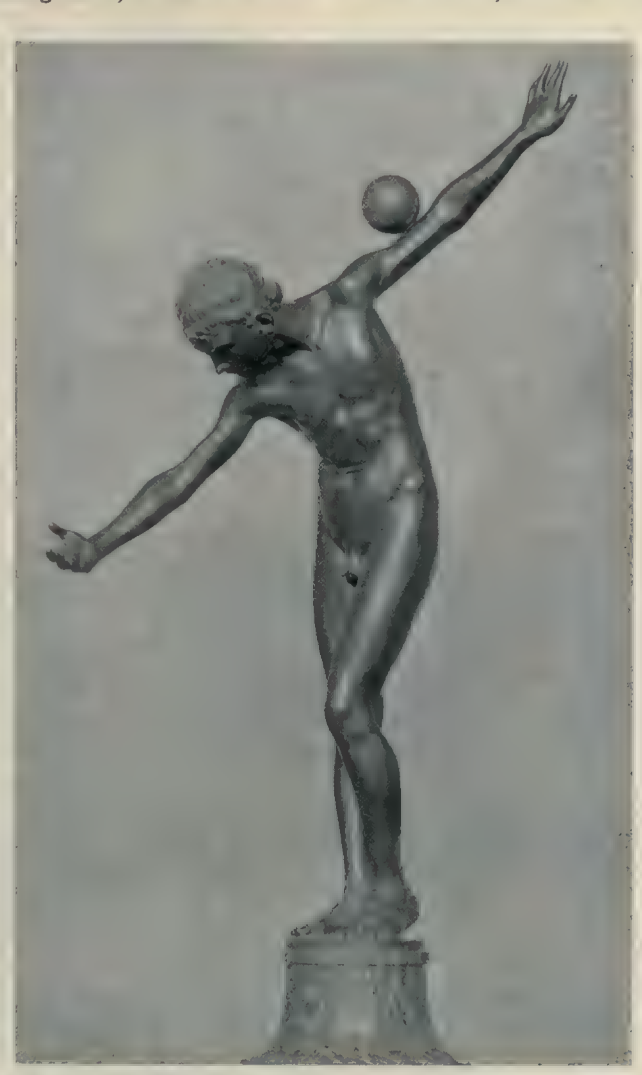


OTTO HEICHERT — DIE BUSSBANK

Große Berliner Kunstausstellung 1908

für die öffentliche Kunstsammlung« übernommen und der Gemäldegalerie des Provinzial-Museums überwiesen. Pl.

KÖLN — Bei *Schulte* war eine Kollektion (32 Bilder und Studien) von H. UNGER (Dresden), koloristisch sehr interessant aufgefaßte Landschaften und Frauenbildnisse, zum Teil wirklich »Farbengedichte«, manchmal allerdings auch bis an die Grenze der Schönfärberei gehend; das Beste waren neben einigen Studien zu Frauenköpfen die bekannten »Flamingos«, so reizvoll in ihrer lebhaften Bewegung und in der Art, wie das rosarote Gefieder vor tiefblaugrauen Himmel und Meeresstrand gesetzt ist. Ferner waren da Kollektionen der Münchener PAUL HEY und RUDOLF SIECK; der erste gibt kleine sonnige Landschaften und bewegte Menschen in vergnügt-behaglichen Allüren; Sieck eine größere Anzahl seiner kleinen Naturausschnitte, intim aus nächster Nähe gesehen und liebevoll minutiös durchgezeichnet. — Der Salon *Lenobel* brachte u. a. eine (hier früher bei anderer Gelegenheit besprochene) Kollektion STAGURA (Diessen), dann eine ganze Reihe Aquarelle von C. RÜDELL (Köln), unter denen einige Motive aus der Eifel (z. B. »Dorf Birgel«) und aus Zons a. Niederrhein besonders anmutig und reif erschienen. Weiter sah man da zwei Bilder von LEIBL (»Alte Frau« und »Mädchen mit Kopftuch«), ganz verschieden in der Mache und auch zeitlich weit auseinanderliegend, doch beide von wundervoller Qualität. Höchstes Lob geziemt wie ihnen so auch den Bildern des Leibl-Freundes THEODOR ALT, die man hier noch einmal sehen durfte. (»Leibls Tante«, »Pfarrer Alt«, »Bildnis eines Hundertjährigen«.) Sehr dankenswert endlich war die Kollektion EUGEN SPIRO, dem sein mehrjähriger Aufenthalt in Paris zu immensem Vorteil und zu einer Art hoher Vervollkommnung gereicht hat: wie alle diese (22) neueren Bilder (Porträts, Landschaften, Stilleben etc.) dartun. — Der *Kunstverein* zeigte u. a. das annähernd vollständige, und doch in seiner geschmackvollen Vielseitigkeit und Beweglichkeit nie ermüdende, oeuvre gravé von LOUIS LEGRAND (Paris); dazu einige gute Skulpturen des jungen Düsseldorfers LEHMBRUCK, z. B. ein Bettlerpaar (Marmor) und eine größere Gruppe »Mutter und Kind«, von sehr schönem Aufbau und edler Behandlung. DR. FORTLAGE



CARL F. A. PIPER KUGELJUNGE
Große Berliner Kunstausstellung 1908

PARIS. Der bekannte Sammler CHARLES DROUET hat den Pariser Sammlungen testamentarisch reiche Zuwendungen gemacht; so erhielt der Louvre von ihm außer einem Murillo fünf Landschaften von Constable, sechs Gemälde von Turner und zwei von Bonington, dazu eine große Anzahl außerordentlich wertvoller Stücke aus einer japanischen Sammlung. Dem Luxembourg-Museum hat er ein Bild Whistlers und ein Porträt von Carolus-Durau überwiesen.

ST. PETERSBURG. Die unter dem prätentiösen Namen »Ausstellung moderner Richtungen der Kunst« eröffnete Ausstellung umfaßt 419 Nummern, macht jedoch einen trostlosen Eindruck, da die modernen Richtungen der russischen Kunst nur willkürlich, ohne jedes System gesammelt und durch die Abwesenheit der typischsten Vertreter garnicht bezeichnend sind. Schon interessanter ist die Ausstellung der »Neuen Künstlergesellschaft«. Drei Künstler verdienen es hier, hervorgehoben zu werden. A. J. GOLOVIN, welcher zahlreiche Werke ausgestellt hat, ist ein Meister in der Farbensymphonie, die seinen Werken, seien es Bildnisse, Skizzen, Blumenstücke oder Dekorationen einen unendlichen Reiz verleiht. Auch K. TH. BOGAJEWSKI, welcher nur phantastische Landschaften malt, geht die Schönheit seiner Landschaften über alles. Diesen beiden echten Künstlern kann sich der Bildhauer L. W. SCHERWUD würdig zur Seite stellen. Die übrigen Bilder übersteigen nicht das Niveau der goldenen Mitte. Auf der großen akademischen Bilderausstellung sind es auch nur wenige, die in ihren Arbeiten eine echte gottbegnadete Künstlerseele aufweisen. Zu diesen gehören der jugendliche N. FESCHIN mit vorzüglichen Genrebildern und Porträts, der Bildnismaler J. BRODSKI und die Landschafter K. KRYSHIZKI und W. SARUBIN. A. B.

STUTTGART. Als Direktor der Akademie der bildenden Künste für 1908/09 und 1909/10 ist der seitherige Direktor R. v. HAUG wiederum ernannt worden. — Großes Aufsehen machen zurzeit die im Kunstverein ausgestellten Porträts von B. PANKOK und H. PLEUER. Während der erste in seinem interessanten und charakteristischen Bildnis des Professors D. auf Tiefenwirkung verzichtet und mehr eine Zerlegung des Bildes in Flächenwerte anstrebt, hat Pleuer als der große Stimmungsmaler, der er ist, in der Malerei des von Tageslicht und Lampenschein durchfluteten Raumes eine ganz außerordentliche Leistung vollbracht. Großes Interesse finden auch die sechs mitausgestellten stimmungsvollen Schwarzwaldstudien Pleuers, und zwar vor allem die beiden von Erika rötlich schimmernden Heidelandschaften mit dem von Gewitterstürmen zerrissenen, prachtvoll leuchtenden Himmel darüber. H. T.

WEIMAR. GERHARD BERGSMA-HAAG beschickte das Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe mit einer interessanten Kollektivausstellung seiner Figurenbilder und Landschaften. Es sind Freilichtbilder im besten Sinne des Wortes, eine ehrliche, gesunde Kunst: Licht, Luft und Farbe. Die Klippe der Freilichtmalerei, der kreidige Ton, ist glücklich vermieden. Stehen auch nicht alle Werke auf der gleichen Höhe, so geht man doch mit Befriedigung und Freude von einem zum anderen. Unter den figürlichen Sachen sind besonders hervorzuheben: »Mädchen aus den Sabinerbergen«, »Mädchen mit Chrysanthemen« und »Candida«; unter den Landschaften: »Frühling«, »In den Sabinerbergen«, »Kastell« und »Ein Platz in Saracinasce«.

WIEN. In einem der alten Stadtbezirke hat der »Augustin-Brunnen« von HANS SCHERPE den ihm gemäßen Aufstellungsplatz gefunden. Der dort befindliche primitive Auslaufbrunnen sollte nach einem Beschlusse des Gemeinderats monumental ausgestaltet werden, um die Erinnerung an den Philanthropen Georg Kellermann festzuhalten. Aber in dem Wettbewerb, zu dem vier Bildhauer eingeladen waren, erhielt der von der ursprünglichen Aufgabe abweichende Entwurf Scherpes die Ausführung zuerkannt und damit der »liebe Augustin«, eine der volkstümlichsten Figuren Altwiens, sein Denkmal. Die legendäre Gestalt des durch ein noch fortlebendes Bänkel charakterisierten Ahnen der Volkssänger und Sackpfeifers ist nun über einem marmornen Postament in Bronze verewigt worden, ohne Pathos, sondern in jener genremäßigen Auffassung, die bei ernster Haltung auch dem Grabmal und dem Standbild Anzengrubers, durch die sich Scherpe bekannt gemacht hat, eigen ist.

ST. MORITZ im Engadin. Am 28. September wurde in St. Moritz das Segantini-Museum eingeweiht, ein Kuppelbau mit vorgebautem Giebel, erbaut von Architekt N. HARTMANN in St. Moritz; im Peristil befindet sich das Grabdenkmal von Bistolfi.

ZWEI REDAKTIONELLE ERKLÄRUNGEN

Bei der Besprechung der Münchner Jahresausstellung in Heft 24 des abgelaufenen Jahrganges unserer Zeitschrift hat unser Referent bezüglich der »Scholle« der Meinung Ausdruck gegeben, daß die Beschickung der Ausstellung infolge Unstimmigkeiten innerhalb dieser Künstlervereinigung gelitten habe.

Wir werden nun von maßgebender Stelle darauf aufmerksam gemacht, daß vier Scholle-Mitglieder, nämlich die Herren MAX EICHLER, Professor FRITZ ERLER, ERICH ERLER und ADOLF MÜNZER mit umfangreichen dekorativen Werken in der »Ausstellung München 1908« vertreten sind und daß sich einige neue Gemälde, so von ROBERT WEISE, im Schollen-Saale der Großen Kunstausstellung Dresden 1908 befinden, so daß es erklärlich ist, daß infolge anderweitiger Inanspruchnahme der Scholle-Mitglieder, nicht aber infolge Unstimmigkeiten, die Ausstellung im Glaspalast in einem kleineren Rahmen gehalten werden mußte.

REDAKTION DER „KUNST FÜR ALLE“

Infolge einer bedauerlichen Verwechslung ist in Heft 24 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift eine treffliche Gretchen-Büste, von JOH. SCHICHTMEYER in Dresden herrührend, in der Unterschrift als ein Werk des Bildhauers E. KLOTZ in Wien bezeichnet. Wir stellen dieses Versehen im Interesse des Künstlers, der uns in so liebenswürdiger Weise die Erlaubnis zur Reproduktion gegeben hat, richtig.

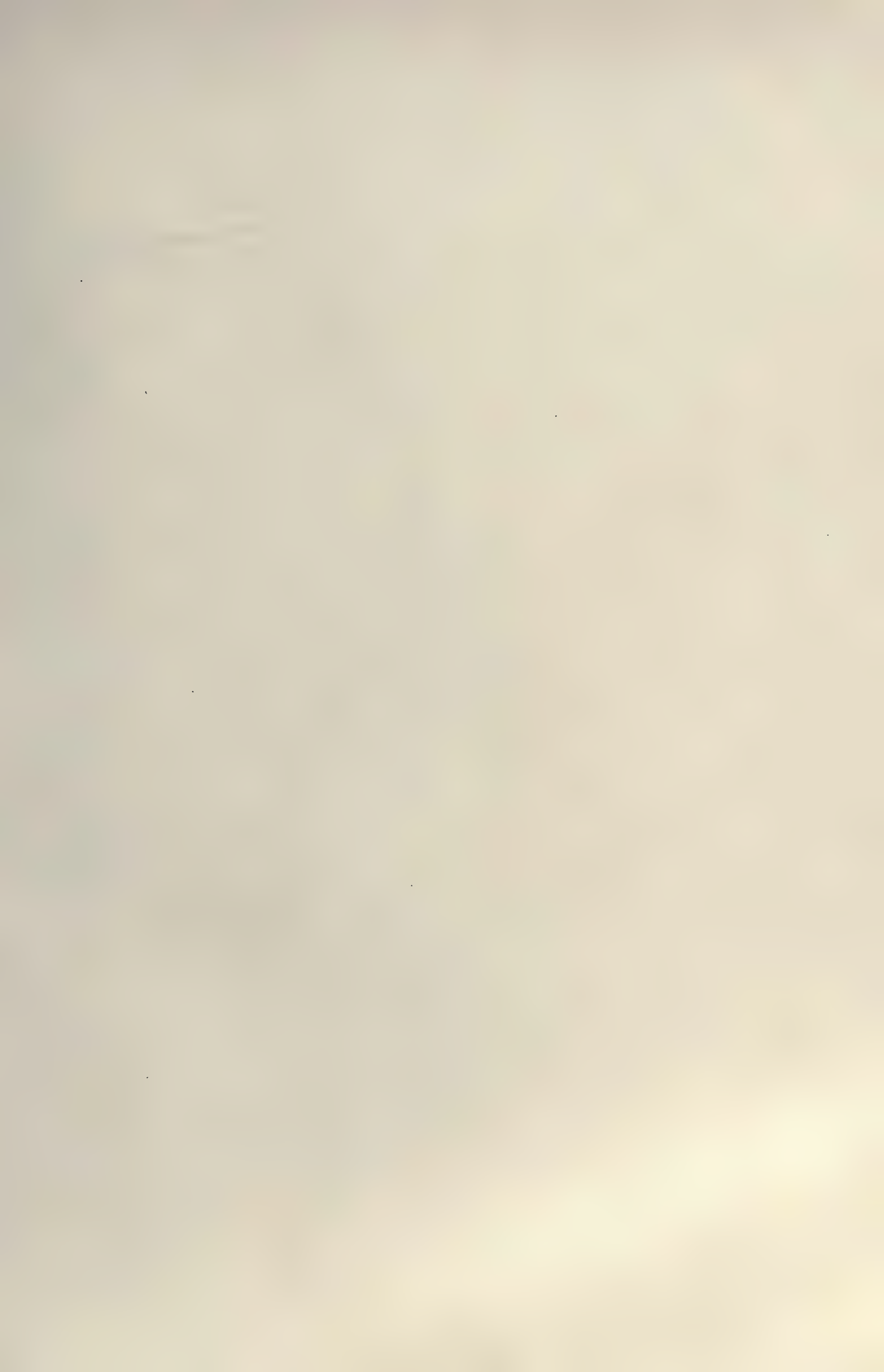
REDAKTION DER „KUNST FÜR ALLE“



REINHOLD BOELTZIG FRUCHTSAMMLERIN

Große Berliner Kunstausstellung 1908

Redaktionsschluß: 29. September 1908 Ausgabe: 15. Oktober 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





Ausstellung Darmstadt 1908

EMIL BEITHAN
SCHWÄLMER BRAUTJUNGFER UND BURSCHE



AUGUST GAUL — ADLER

Ausstellung Darmstadt 1908

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin

FREIE KUNST IN DER HESSISCHEN LANDESAUSSTELLUNG 1908

Von H. Werner

Die rein künstlerische Abteilung der diesjährigen Landesausstellung in Darmstadt kann richtig nur unter starker Berücksichtigung der Absicht des Gesamtunternehmens verstanden und eingeschätzt werden. Sie bedeutet nach den erfolgreichen und verdienstlichen viel kleineren Ausstellungen der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler die erste wirkliche Zusammenfassung hessischer Kunst der Gegenwart. Ja man hat, um unbehindert und frei aus der Fülle des Eingesandten wählen zu können, den Begriff „hessisch“ recht weit gefaßt und außer den *geborenen* Hessen innerhalb und außerhalb der Landesgrenzen auch alle *die* Künstler zur Beschickung eingeladen, die mit Vorliebe hessische Motive in ihrem Schaffen ausnutzen. So tritt die „Heimatkunst“ in den Landschaften und in der besonders gut geratenen Gruppe von Bauernbildern aus Oberhessen und dem angrenzenden Schwalmgrund stark hervor. Darum wird auch der in diesem Heft gegebene summarische Bericht über das Darmstädter Ausstellungswerk diese in besonderem Sinne „hessischen“ Abteilungen der Besprechung der übrigen, von mehr allgemeinem Inhalt voraustellen dürfen. Also die Kunst der Maler des Odenwaldes, des Vogelsbergs und der umschließenden Gebiete. Es ist dabei *einer* zuerst zu nennen, der früh vom Schaffen und Leben hat scheiden müssen und der eine starke Hoffnung war nicht nur für seine heimischen Freunde, nein für die ganze junge deutsche Kunst — Heinz Heim. Ihm ist — gleich Ed. Harburger, der ein Mainzer Kind gewesen und die Beziehungen zur alten Heimat auch von München aus allezeit gepflegt, — eine Gedächtnisausstellung gerüstet worden. Sie enthält gute

Proben von Heims scharf die Persönlichkeiten herausstellender Porträtkunst, der prachtvoll sicheren und gewandten Rötelzeichnungen (Abb. S. 101), darin er ein Meister gewesen, und als die besten und reichsten Gaben unter seinen Gemälden die „Die Alten im Pfründnerhaus“ (Abb. S. 102) und den „Sonntag im Odenwald“ (Abb. S. 85). Er hat die beiden geschaffen im frühen Anschluß an die gerade sich bildende Münchener Secession, an die neue Lehre vom Licht und seinen Wundern, der er schon in Frankreich unter dem persönlichen Einflusse Dagnan-Bouverets gefolgt war. Von des Pariser Meisters weicher, verträumter Sentimentalität liegt noch ein Rest in dem Bilde des Odenwälder Bauernpaares. Aber im Grunde ist in der Charakteristik mehr denn in der Farbe doch schon die feste, eigene Kraft gewonnen, die noch so vieles hätte schenken und wirken können, wäre ihr dazu die Zeit gegönnt gewesen. Mit der Odenwaldlandschaft ist AUGUST WONDRA durch ein unentwegt betriebenes Studium vertraut wie kaum ein zweiter, und man merkt aus seinen Bildern, daß sie aus der rechten Liebe zum Geschauten gemalt sind. Weilt er drinnen im Gebirg, so suchen sich A. HARTMANN, W. ALTHEIM, H. BAHNER, H. KRÖH ihre Motive draußen an den gegen die Main- und Rheinebene sich senkenden Hängen. Da ist auch der treffliche KARL KÜSTNER heimisch, der seinen Aufenthalt alljährlich im Winter und Vorfrühling im „Ried“ hat, der großen vom Rhein durchflossenen Ebene, die westlich an den Odenwald grenzt. Wenn die ersten Tauwinde streichen nach der Herrschaft von Schnee und Frost, und wenn der Kampf zwischen Nebel und Sonne wundersame Farbenspiele schafft auf Tümpeln und Teichen, dann hält Küstner die selten beobachtete Schönheit fest und er gibt jedem Bild durch eine leuchtende, starke Farbe einen dekorativen Eindruck, der über die ursprüngliche Bedeutung des Motivs oft hinausgeht. Auch EUGEN BRACHT, der als Landschafter eigentlich überall im deutschen Gebiet heimisch ist, hat neuerdings selbst ausgesprochen, daß es ihn immer wieder nach den Stätten seiner Jugenderinnerungen zurückziehe. Die alte Burg Otzberg am Nordrand des Odenwaldes hat er gemalt und einen Ausblick von der Mainebene hinüber über den Strom und auf den Taunus (Abb. S. 91), zwei Stücke mit absichtlich betontem äußeren Effekt. W. BADER, der sonst am liebsten die zarte Schönheit der freundlichen Bergstraßenstädtlein in kleinen trefflichen Aquarellen schildert, hat sich zum erstenmal mit einem großen Porträt versucht, dem Bildnis einer alten Frau (Abb. S. 98) und die Charakteristik der schlichten, kleinbürgerlichen Gediegenheit und Treue ist ihm wohlgelungen.



WILHELM THIELMANN — OBERH. MÄDCHEN IN ABENDMAHLSTRACHT

Ausstellung Darmstadt 1908

Im kleinen Kreis der oberhessischen Maler ist Meister KARL BANTZER der Führer. Eine ganze Kollektion seiner Bilder aus der Schwalm ist vorhanden, die bekannten älteren „Hochzeitsmahl“ und „Kirmestanz“ (Abb. Jahrgang XV S. 89), die hessischen Bauern vor der Kirche, die diese Zeitschrift auch schon zeigen durfte (Abb. Jahrgang XXIII S. 173), und die feine Veranschaulichung von Schwälmer Bauernstolz und -würde, die „Bauernbraut“ im heute noch üblichen reichen Aufputz ihres Standes



LUDWIG v. HOFMANN — TANZENDE MÄDCHEN

Ausstellung Darmstadt 1908



OTTO HEINR. ENGEL — SOMMERSENDE

Ausstellung Darmstadt 1908

(Abb. S. 94). Wie schön, daß diese letzteren beiden Bilder dauernd in Darmstadt bleiben; das erste kommt durch Ankauf, das zweite als Geschenk des Künstlers in Besitz des Landesmuseums. Mehr aber noch als diese Darstellungen aus dem eigentlichen Studiengebiet Bantzers will diesmal die Lösung einer ihm ferner liegenden Aufgabe gefallen, das stille, mit wirklich wundervoller Innigkeit und Schlichtheit gegebene Bildnis seiner jungen Gattin im schwarzen Kleide. WILHELM THIELMANN steht künstlerisch dem Lehrer und Freunde nahe, aber nicht im Sinne einer unpersönlichen Gefolgschaft. Die Kraft und Frische seiner Beobachtung wahrt völlige Selbständigkeit, und den rechten Begriff von des Künstlers vielgewandtem Können erhält man erst, wenn die prüfende Betrachtung außer den schönen Bildern von Schwälmer Bauern und Bäuerinnen (Abb. S. 82 u. 87) sich auch den landschaftlichen und figürlichen Radierungen zuwendet. In den Schwälmer Typen und Szenen des jungen Frankfurter Malers EMIL BEITHAN wirkt der Einfluß der Trübner-Schule. Die Wirklichkeitserscheinung ist durchaus überzeugend (s. Beilage), aber in der Farbe ist noch manche Härte zu mildern. RICHARD HÖLSCHERS Name wird nun auch auswärts mehr und mehr nach Gebühr eingeschätzt. Die Umgebung seines oberhessischen Heimatstädtchens Alsfeld hat er in schönen, ausgeglichenen Landschaftsbildern geschildert, und die Leute, die ihm dort in Dörfern und auf den weiten prachtvollen Wiesengründen begegnen (Abb. S. 90 u. 95), malt er mit einer schlichten, eindringlichen Kraft, die von der Liebe für Heinz Heim und wohl auch Leibl ursprünglich ausgegangen ist, nun aber den bestimmten eigenen Ausdruck gefunden hat. Auch die Bauernbilder E. GIEBELS sind in ihrer Einfachheit sympathisch. Wie glücklich meidet die Darstellung von „Großvater und Enkel“ (Abb. S. 89) die Gefahr, ins Weichliche und Süßliche des „Genres“ übelen Andenkens hineinzugeraten! Die oberhessische Landschaft ist nur spärlich vertreten im Ver-

gleich zu den zahlreichen Gemälden aus dem Volksleben. Aber dafür erfreuen UBBELOHDES Arbeiten, zumal das hier gezeigte „Winterbild" (Abb. S. 93), durch die robuste kühne Art der Auffassung und der Darbietung, und ein stilles Gemälde von HANS VON VOLKMANN erinnert an die Zugehörigkeit auch dieses Künstlers zum hessischen Lande. Das ist ja auch eine Absicht der Darmstädter Ausstellung, einmal in der großen Oeffentlichkeit davon zu zeugen, wieviel anerkannte und führende Künstler der Gegenwart das kleine Hessen dem ganzen deutschen Volke und seiner Kunst geschenkt. Mancher klingende Name wurde schon genannt, aber es begegnen — zum Teil in geschlossenen kleinen Sonderausstellungen — außer Bantzer, Bracht, Küstner, Volkmann, Harburger noch OTTO HEINRICH ENGEL mit einer ganzen Anzahl seiner schönen Ostfrieslandbilder (Abb. S. 84 u. 103), KARL RAUPP mit älteren Chiemseestudien, PAUL WEBER, SCHMOLL VON EISENWERTH mit Landschaften, PETER HALM mit einer großen Folge radierter Blätter mannigfaltigster Art, PH. OTTO SCHÄFER mit allerhand dekorativen Entwürfen. Leider fehlen LÖFFTZ, FRITZ BAER, PHILIPP RÖTH, in der Plastikgruppe HABICH. Aber LUDWIG V. HOFMANN, den die Freie Vereinigung in seiner Heimatstadt durch große Kollektivausstellungen schon zu Ehren gebracht, ehe sein Ruhm auswärts voll erblüht war, hat sich an dem Werk des hessischen Landes freudig beteiligt. Seine sechs in Dresden zuerst gezeigten Temperabilder für einen Musiksaal sind in einer Halle des Gebäudes für angewandte Kunst eine Hauptzierde der Ausstellung. Die rechte Freude und erdenferne Leichtigkeit seiner Kunst aber lebt in dem ganz von Licht und strahlender Helligkeit erfüllten „Nymphenbad". In die Art seines Schaffens läßt eine Fülle von Studien und Skizzen schauen, darunter als Zeugnisse neuer Versuche eine Anzahl von farbigen Entwürfen zu modernen Bühnendekorationen. Aus der Schar der in Darmstadt ansässigen Künstlerschaft treten mit feinen Bildnissen und Blumenstücken ADOLF BEYER (Abb. S. 100) und ANNA BEYER (s. Beilage) hervor. Auch MELCHIOR KERN, CURT KEMPIN, H. ZERNIN, G. GANSS, C. GEIST, PAUL MEYER-Mainz, E. SELZAM, A. KICHLER, LEO KAYSER, W. und E. PREETORIUS, H. PFEIFFER wären wohl zu nennen, doch verbietet die Rücksicht auf den dieser Ueberschau zugewiesenen Raum eine ausführlichere Besprechung und eine Erweiterung dieser nur Einzelnes herausgreifenden Aufzählung.

Die Plastik ist spärlich und ungleichwertig vertreten. Freilich wiegt das Erscheinen AUGUST GAULS, der zum erstenmal als Aussteller in die hessische Heimat gekommen, viel entbehrliche Durchschnittsware auf. In so einfach monumentaler Größe sind Tierkörper wohl kaum einmal künstlerisch gefaßt und gebildet worden wie in seiner „Löwin" und dem gewaltigen „Adler" (Abb. S. 81). Und derselbe Mann gibt in zierlichen Kleinbronzen das bewegte Le-

HEINZ HEIM SONNTAG IM ODENWALD
Ausstellung Darmstadt 1908

ben der Körper von Schafen (Abb. S. 97) und allerhand Federvieh (Abb. S. 93) so erstaunlich und wirklich ungesucht anmutig, daß der Beschauer kaum begreift, wie die gestaltende Hand einmal so wuchtig, dann wieder so leicht in den Ton greifen kann. HEINRICH JOBST kommt in den Abteilungen der angewandten Kunst stärker zur Geltung denn hier. Aber die Porträtbüsten (Abb. S. 92) und kleinen Statuetten (Abb. S. 86), die er in der Plastikgruppe aufgestellt hat, zeugen für die feste, ihrer Mittel und ihrer Wirkung gewisse Sicherheit seines Könnens. Die junge Bildhauerin LUISE STAUDINGER hat mit einer Sandsteinbüste ihres Vaters, kleinen Bronzefigürchen (Abb. S. 104) von guter und fester Geschlossenheit der Form und einigen Plaketten (Abb. S. 90 u. 96) ehrlichen Erfolg. Von den Arbeiten des in München schaffenden GEORG BUSCH gefällt die große zusammengekauerte Figur „Der verlorene Sohn“ zumeist, danach wären F. BÖRES, R. CAUER, MARIE KERN-LÖFFTZ und N. PABST zu nennen. Der junge Mainzer OTTO STEIGERWALD zeigt ein hübsches Kinderköpfchen in Marmor. Große Fragmente aus einer Monumentalkomposition „Pest“ sind aber nicht mehr als anerkennenswerte Talentproben von jugendlichem Sturm und Drang erfüllt, jedoch im Grunde Reminiszenzen an Meunier und Rodin. Aber man wird Reiferes von dem Anfänger erwarten dürfen.

HEINRICH JOBST — TÄNZERIN
Ausstellung Darmstadt 1908

Es wäre unrecht, die Besprechung abzuschließen, ohne mit besonderem Danke der Stiftung des prachtvollen, für alle Dauer bestimmten Ausstellungsgebäudes durch die Stadt Darmstadt und der Raumkunst Olbrichs zu gedenken, die es geschaffen und ausgeschmückt. Da hat nun auch nach dem Vorgang Mannheims die hessische Residenz, die doch nur eine Mittelstadt genannt werden kann, ein glänzendes Beispiel bürgerlicher Opferwilligkeit für die Festigung und die Erweiterung ihres Rufes als einer Pflegestätte der Kunst geliefert. Wo sind die Großstädte, die dem Vorbild folgen? Freilich erwächst aus dem Vorhandensein eines solchen Hauses auch die Pflicht einer dauernden Benutzung, und dazu kann der schöne Erfolg der Ausstellung hessischer Kunst im Jahre 1908 die beste und erfreulichste Anregung sein.

APHORISMEN

Macht euch meinetwegen über die Werke her — aber laßt die Menschen, die sie schufen, in Frieden; denn jene werden doch immer wider euch zeugen, diese müssen stumm und wehrlos unter der Erde ruhn. Lieber will ich den Wert der vergänglichen Werke herabgesetzt sehen, als die ewige Würde und Bedeutung einer einzigen Menschenseele geschmäht.
W. Steinhausen

*

Alles menschliche Verständnis ruht auf Erinnerung. Wer also Verständnis für Bilder gewinnen will, muß sein Erinnerungsvermögen für sichtbare Dinge pflegen. Es ist kaum glaublich, wie schlecht das Gedächtnis vieler Menschen gegenüber aller Sichtbarkeit arbeitet. Dieselben Leute, die genau wissen, wie der Engländer dieses oder jenes Wort ausspricht, oder wie hoch die Zahl der preußischen Truppen bei Prag war, wissen nicht, ob ihr Haus ein Ziegeldach oder Schieferdach besitzt, und ob bei der Kirche ein Ahornbaum oder eine Linde steht. Begreiflicherweise können Menschen ohne alles Gedächtnis für das, was sie sehen, auch ein Bild nur gedächtnislos, das heißt oberflächlich ansehen. Friedrich Naumann

*

Was einer in der Kunst wert ist, sieht man auch daran, was er in der Kunst für wert hält.



A. LECHEVREL DR. ALFRED LICHTWARK

ALFRED LICHTWARKS WIRKEN IN HAMBURG

Von E. Hakon

Im Reiche ist Alfred Lichtwark vor allem als Führer der ästhetischen Bewegung bekannt. In Vorträgen und Schriften hat seine Wirksamkeit seit zwei Jahrzehnten einen weiten Kreis neuer künstlerischer Kultur gezogen. In Hamburg ist seit dem Jahre 1886 Lichtwark als Direktor der neubegründeten Kunsthalle tätig. In den Vordergrund tritt hier also seine Tätigkeit als Museumsmann, der sich die anderen vielseitigen Aeußerungen seines reichen und lebhaft-bewegten Geistes harmonisch anschließen.

Als im Jahre 1886 die Kunsthalle in Hamburg neu organisiert wurde, da fand sich als Grundstock der Sammlung nur eine verhältnismäßig geringe Zahl, meist zeitgenössischer Werke der Malerei. Die Skulptur war gar nicht vertreten. Dagegen war ein reichbesetztes Kupferstichkabinett mit den vollständigen Werken der großen Graphiker vorhanden. Mußte sich die Gemäldegalerie mit seltenen Ausnahmen auf die deutsche Kunst beschränken, so blieb die Charakterisierung der außerdeutschen Kunstentwicklung der Sammlung des Kupferstichkabinetts vorbehalten. Alles, was die Hamburger Kunsthalle nun als lokal-historische und modern-deutsche Galerie geworden ist, muß durchaus auf den starken Willen und die Initiative ihres Leiters zurückgeführt werden. Hamburg, außerhalb des Zentrums deutschen Geisteslebens gelegen, ganz von materiellen Interessen in Anspruch genommen und in der großen Masse selbst des gebildeten Bürgertums ohne idealen Schwung, ohne Berührung, ohne Kenntnis, ohne Interesse der künstlerischen Produktion unserer Zeit gegenüberstehend, zeigte Kunstleben eigentlich nur auf den Gebieten der Musik, der Oper, des Theaters. Die bildenden Künste in ihrer Gesamtheit lagen vollständig darnieder. Einzig der unermüdliche Justus Brinckmann hielt in seinem Kunstgewerbemuseum die Fahne der Kunst und des Geschmacks hoch. Nun noch eine Galerie alter Meister zu begründen, war schon allein in Hinsicht auf die Kosten unmöglich, und so ergab sich der Gedanke einer modernen Galerie mit Notwendigkeit. Von Anfang an wurde nun der lokale Charakter der Sammlung stark betont. Alles, was die Vergangenheit der Stadt an hoher Kunst hervorgebracht hatte, mußte in dem Staatsinstitut seinen Sammelpunkt finden. Eine besondere »*Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*« wurde sofort angelegt, der sich die Meister des 19. Jahrhunderts und die heute in Hamburg lebenden und schaffenden Kräfte in besonderen Abteilungen anschlossen. Diese historische Abteilung der neuen Galerie erfüllte zugleich eine sittliche



WILHELM THIELMANN SCHMÜCKEN ZUM TANZ
Ausstellung Darmstadt 1908



LUDWIG v. HOFMANN ANGELNDE KNABEN
Ausstellung Darmstadt 1908

wicklung der Technik und daraus folgend der ganze Ausbau unserer wirtschaftlichen Verhältnisse im neunzehnten Jahrhundert genommen, von der Eröffnung der ersten Eisenbahn bis zum heutigen Stand unseres Verkehrs- und Transportwesens; von der Herrschaft des Kleinbetriebs in Handel und Handwerk bis zu unserer Großindustrie und unserem Welthandel, ließen dem Bürgertum, dem Träger dieses mächtigen Aufschwungs, keine Zeit, zugleich die Pflege der idealen Lebensgüter und einer harmonisch-verinnerlichten Lebensführung in Angriff zu nehmen. So kam es, daß die künstlerische Vergangenheit unseres Volkes Jahrzehnte hindurch vollkommen vergessen blieb. Erst in unseren Tagen einer mehr beruhigten Höhe der Entwicklung ist der Ruf nach ästhetisch-seelischer Nutzbarmachung der gewonnenen materiellen Güter laut erklungen.

Wie Lichtwark einer der ersten war, der dem Drängen unserer Zeit nach ästhetischer Kultur Worte lieh und Wege wies, so war er auch einer der Tätigsten, die vergessenen künstlerischen Schätze wieder zu neuer lebendiger Wirkung zusammenzustellen und der Allgemeinheit zu erschließen. In zwanzigjähriger unablässiger Arbeit ist es gelungen, für fünf Jahrhunderte hamburgischer Kunstübung die lebenden Zeugen erhaltener Gemälde und Skulpturen zusammenzubringen. Damit ist zugleich für den Geschichtschreiber deutscher Kunst die grundlegende Arbeit für die hamburgische Lokalschule geleistet. Erst dann werden wir eine wirklich wissenschaftliche

Verpflichtung und leistete eine wissenschaftliche Arbeit von vorbildlicher Bedeutung. Es ist die Pflicht jedes geschlossenen Gemeinwesens, das eine besondere Kultursphäre umfaßt, die höchsten Produkte dieser Kultur, und das sind eben die Werke der Künstler, zu sammeln und für Gegenwart und Zukunft nutzbringend aufzubewahren. Was würde man zu einem Volke sagen, das die Werke seiner Dichter und Musiker aus früheren Generationen nicht schätzt und pflegt. Man würde ihm Mangel an Kulturgewissen und Pietät vorwerfen. Und doch war dieser Zustand auf dem Gebiete der bildenden Künste in Hamburg vorhanden. Die großen materiellen Ansprüche, welche die schnelle Ent-

Kunstgeschichte schreiben können, wenn alle lokalen Kunstzentren in gleicher Weise wie Lichtwark in Hamburg die Werke der Vergangenheit ausforschen und zusammenstellen. Klar stehen heute die großen Meister Hamburgs *um 1400 Bertram und Franke* in ihren Altarwerken uns vor Augen. Der niederländisch-flämische Einfluß im 15. und 16. Jahrhundert, der holländische im 17. Jahrhundert werden durch entsprechende Werke dokumentiert. Von dem Hamburger Meister des siebzehnten Jahrhunderts MATTHIAS SCHEITS, der den ganzen Umkreis des damaligen Lebens in die bildliche Darstellung zog, konnte ein umfangreiches Material erworben werden, kirchliche Bilder, Bauernbilder, Gesellschaftsstücke und Por-

Mit Gen. d. Elwert'schen Verlagsbuchhdlg., Marburg



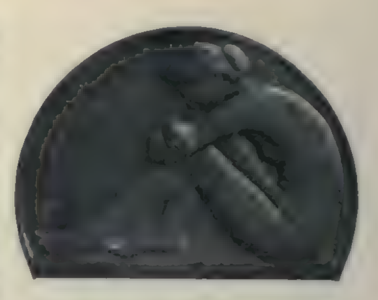
Ausstellung
Darmstadt 1908

HEINRICH GIEBEL
GROSSVATER UND ENKEL

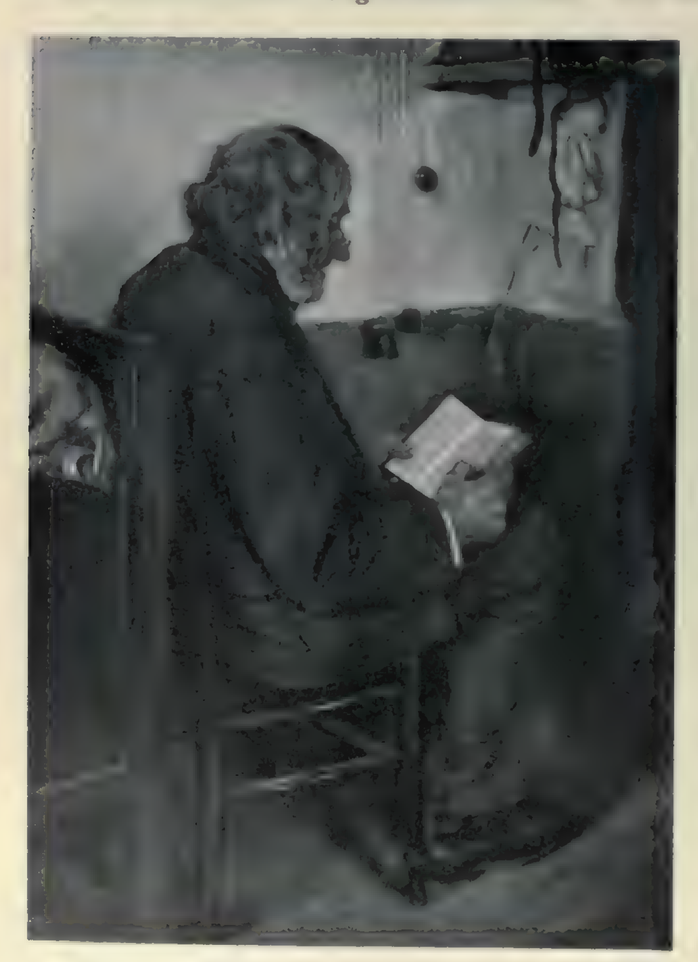
träts. Von europäischen Berühmtheiten Hamburger Ursprungs, wie z.B. BALTHASAR DENNER, zeugen typische Werke. Die führende Rolle der Hamburger im deutschen Kunstleben des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts war 1906 auf der Jahrhundertausstellung in Berlin schlagend dokumentiert. Namen wie PHILIPP OTTO RUNGE, JULIUS OLDOCH, SPECKTER und WASMANN sind der Kunstgeschichte nicht mehr unbekannt und üben noch heute in ihren Hauptwerken durch ihre große ernste Gesinnung, durch ihre intime Einfühlung und Liebe zum Kleinsten einen bedeutenden Einfluß aus. Die Hauptpersönlichkeiten der hamburgischen Kunstentwicklung hat Alfred Lichtwark in seinen *Einzelschriften über Meister der Kunsthalle* bereits erschöpfend behandelt: Meister Bertram, Meister Francke, Matthias Scheits, Julius Oldoch, Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg. Es fehlt allerdings noch das wichtigste Kapitel: Philipp Otto Runge.

Die moderne Galerie zeitgenössischer Kunst mußte sich schon auf Grund ihrer beschränkten Mittel mit der deutschen Kunst begnügen. Werke der bedeutenden Franzosen, Monet, Manet, Courbet sind nur ganz vereinzelt in die Galerie gelangt. Selbst die lebende Hamburger Malergeneration konnte nur in geringem Maße berücksichtigt werden: Jllies, Eitner, Siebelist, v. Ehren, Kayser, Schaper, Wohlers. Doch wurde durch die *„Sammlung von Bildern aus Hamburg"* auch hier die lokale Note der Galerie betont. Nicht beliebige Werke unserer lebenden Maler wurden auf Ausstellungen erworben. Sondern die Wahl hamburgischer Motive sollte den Malern durch Aufträge und sonstige Förderung nahegelegt werden. Dieser Hauptteil der modernen Galerie mußte ohne Staatsmittel einzig durch private Stiftungen von Kunstfreunden aufgebaut werden. Bedenkt man dies, so erscheint das Erreichte um so imponierender. Da sind Bildnisse bedeutender Persönlichkeiten, Stadtansichten und Landschaften aus der Umgebung. Diese Sammlung verfolgte zugleich den Zweck, durch Erteilung von bestimmten Aufträgen in Bildnis und Landschaft vergessene Gebiete der Malerei neu zu beleben. Die Pflege des Porträts war hier die wichtigste Aufgabe. Eine Reihe von monumentalen Porträts von LIEBERMANNS, „Bürgermeister Petersen" 1890 bis zum „Professoren-Konvent" von 1906 zeichnet diesen Teil der Galerie aus. Kalckreuths Bilder vom Hamburger Hafen erschlossen diesen wichtigsten Teil des Stadtbildes der malerischen Darstellung. KALCKREUTHS „Frau Zacharias", TRÜBNERS „Bürgermeister Mönckeberg," LIEBERMANNS „Baron Berger", UHDES „Senator Herz und Frau" bedeuten Höhepunkte der deutschen Bildniskunst um 1900. KALCKREUTHS „fünf Landrichter", LIEBERMANNS „Professoren-Konvent" sind tatsächlich die einzigen neuen Lösungen des großen Gruppenporträts in der deutschen Kunst unserer Zeit.

Zugleich gelang es, mit weiser Aus-



L. STAUDINGER MEDAILLE
Ausstellung Darmstadt 1908



RICHARD HOELSCHER DER ALTE
Ausstellung Darmstadt 1908



EUGEN BRACHT — TAUNUS UND MAIN

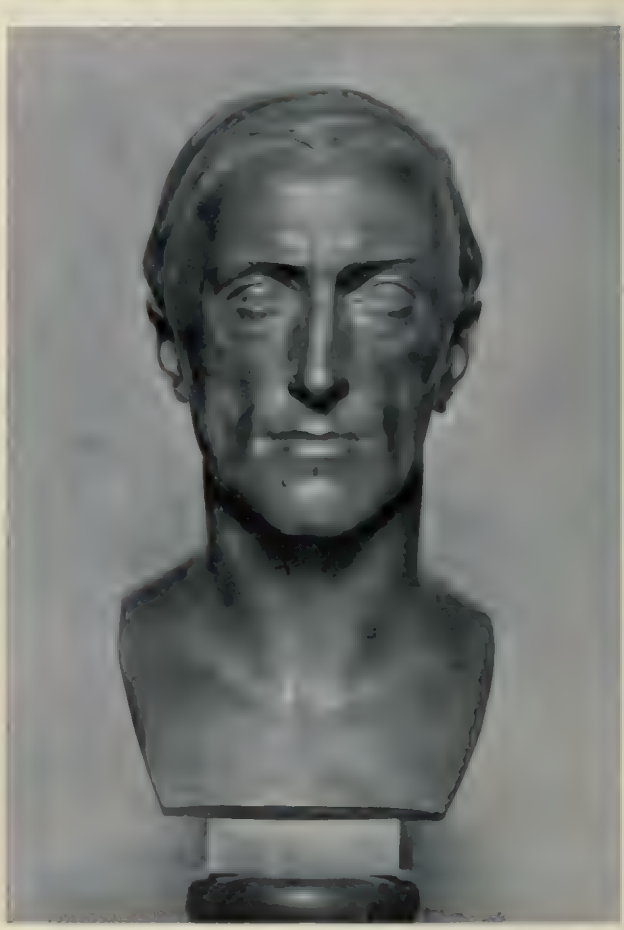
Ausstellung Darmstadt 1908

wahl von den großen deutschen Meistern um 1900 gerade Werke von echt malerischer Qualität zu erwerben. So sind Menzel und Böcklin, die so häufig in ihren berühmten Alterswerken ihre besten Eigenschaften als Maler vermissen lassen, mit besonders guten Bildern vertreten, während von LEIBL sogar der Höhepunkt seines Schaffens „*Die drei Frauen in der Kirche*“ erworben werden konnte. Die Namen Liebermann und Kalckreuth kehren mit bedeutenden Werken häufiger wieder als in irgend einer Galerie der Jetztzeit. Sie werden einst den Ruhm der hamburgischen Sammlung ausmachen.

Der Ausbildung einer *Skulpturensammlung* in echtem Material war von Anfang an die Sorge Lichtwarks zugewandt. Schon im ersten Programmentwurf war eine solche Abteilung für die Kunsthalle gefordert worden. Eine Sammlung moderner Plastik gab es damals nirgends und gibt es im Grunde auch heute noch nicht, wenn auch Tschudi bemerkenswerte Ansätze in der Nationalgalerie gemacht hat. Hamburg machte den Anfang mit einer vollständigen Uebersicht über die Wiedergeburt der *Medaille und Plakette in Frankreich* von den Tagen der Revolution und des Kaiserreichs an. Auch hier schuf Lichtwark als erster etwas Vorbildliches. Selbst Paris und Berlin sind erst viel später gefolgt. Lange Jahre mußte der Ausbau der Skulpturensammlung wegen Mangel an Mitteln ruhen: Kein Rodin, kein Klinger, kein Hildebrand konnte erworben werden. Endlich 1906 ist mit *Tierplastik* ein energischer Schritt vorwärts gemacht worden. Die impressionistisch-intimen Tierstudien der Dänin FRAU ANNE-MARIE-CARL-NIELSSEN in erfrischendem Gegensatz zu den dekorativ-

monumentalen Tierbildern GAULS zeigten den Anschluß an die moderne Produktion zugleich nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin. Durch neue, gute Abgüsse, der schönsten Werke des alten GOTTFRIED SCHADOW und die Rinder v. HAYNS (1822—1896) wurde die Epoche der Befreiung deutscher Plastik aus welscher Nachahmung illustriert.

Die lebendige Wirkung auf Gegenwart und Zukunft war bei der Ausführung all dieser Ideen der leitende Gesichtspunkt der Direktion. Ein Museum soll keine Aufhäufung toter Schätze sein, sondern ein lebensvoller Organismus, der, in stetem Kontakt mit dem Volke, bildend auf Auge und Gemüt der Besucher einwirkt, die Künstler zum Anschluß an eine gesunde Tradition treibt und so in Zeit und Ewigkeit eine fördernde Wirkung auf Kunst und Künstler ausübt. In seinem Büchlein *„Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus“* hatte Lichtwark gezeigt, daß auch in der bildenden Kunst ähnlich wie in der Musik ein ernst betriebener und in richtige Bahnen gelenkter Dilettantismus Liebe und Verständnis der betreffenden Kunstgattung fördern kann. Die Gedanken wurden in die Tat umgesetzt durch die Vereinigung der besseren Kreise des hamburgischen Dilettantismus in der *„Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde“*. Man pflegt im allgemeinen diese Vereinigung nicht in ihrer vollen Bedeutung zu schätzen, und doch ist sie vorbildlich für ähnliche Bestrebungen in allen Teilen Deutschlands gewesen. Hier war die Ursprungsstätte einiger der wichtigsten Taten der modernen Bewegung zur künstlerischen Erziehung des Volkes, und durch ihre Anregungen und Musterbeispiele hat die *„Gesellschaft“* noch heute ihre Wirkung auf ganz Deutschland nicht eingebüßt. Hier wurde der erste farbige Künstlersteindruck herausgegeben: JEAN PAUL KAYSERS *„Bild aus dem Hafen“*, hier erschienen die ersten *Volksausgaben* der alten deutschen Meister, Holbeins „Bilder des Todes“, und Dürers „Marienleben“. Die Förderung der Kunstphotographie, der Blumenpflege und der modernen künstlerischen Vasenproduktion fand hier ihre Stätte; die Herausgabe der hamburgischen Haus- und Liebhaberbibliothek wurde tatkräftig unterstützt. Und gerade jetzt tritt die „Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde“ mit künstlerischen Bildnislithographien bedeutender Persönlichkeiten Hamburgs hervor, die bestimmt sind, das lange vernachlässigte und dem verlogenen Lichtbild ausgelieferte Porträt auch einer billigen Reproduktionstechnik von rein künstlerischem Charakter zurückzugewinnen.



HEINRICH JOBST — PORTRÄT DES HERRN K.
Ausstellung Darmstadt 1908

Den billigen Hamburger Volksausgaben von Holbein und Dürer folgte in neuester Zeit der „Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit“ des Düsseldorfer Lehrervereins, ein im ganzen verdienstliches Unternehmen, da es sich auf graphische Kunst beschränkt, die auch in der Wiedergabe ihre Hauptwerte behält. — Die Vasenindustrie der Gesellschaft stand in bewußtem Gegensatz zu den künstlerisch bedeutenden, technisch-vollkommenen, aber kostbaren Prachtwerken des heimischen Keramikers HERMANN MUTZ-ALTONA. Man wollte die Vase als billigen Gebrauchsgegenstand haben. Man strebte nach einfachen Formen und Glasuren und erreichte Gutes in den Jenner-Vasen. Heute sehen wir



OTTO UBBELOHDE — *Ausstellung Darmstadt 1908* — WINTER

Mit Genehm. der Kunsth. Paul Cassirer, Berlin

AUGUST GAUL — *Ausstellung Darmstadt 1908* — FASANEN

die Keramik in eine rasende Produktion von Schleuderware ausgeartet, die Grobheit und Geschmacklosigkeit an die Stelle der Diskretion und charaktervollen Derbheit der hamburgischen Vorbilder setzt. — Die Einwirkung Lichtwarks und seiner „Gesellschaft“ auf die heimische Baukunst wird sich erst in Jahrzehnten richtig schätzen lassen. —

Auf allen Gebieten künstlerischer Kultur in Hamburg und im Reiche hat Alfred Lichtwark durch Wort und Tat, durch Anregung und Vorbild einen wohltätig-fördernden Einfluß ausgeübt. Enttäuschungen und Fehlschläge sind auch ihm nicht erspart geblieben. Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt heute im Ausbau der Galerie. Die Hamburger Kunsthalle wirkt schon heute als vorbildliches Institut ihrer Art. Ein gut Teil der Geschichte deutscher Kunst um 1900 knüpft sich unmittelbar an Hamburg und Lichtwark. Die Bildnismalerei großen Stils hat noch nirgends so dauernde Förderung, so hohe Aufgaben gefunden wie hier. Zwei weitere Jahrzehnte gleich glücklicher Entwicklung müssen Hamburgs Kunsthalle zur bedeutendsten modernen Galerie Deutschlands erheben. Möchten nur die reichen Kunstfreunde, deren Opferwilligkeit bisher die *„Sammlung von Bildern aus Hamburg“* ganz allein ihre großen Schätze verdankt, auch fernerhin die Pläne des Direktors tatkräftig unterstützen.



CARL BANTZER — BAUERNBRAUT

Ausstellung Darmstadt 1908

DIE ENTWICKLUNG DER TECHNIK DER ÖLMALEREI VOM MITTELALTER BIS IN DIE NEUZEIT

Unter diesem Titel veröffentlichte der Münchener Professor Dr. A. Eibner in der Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten eine interessante, aufschlußreiche Studie, in der er etwa folgendes ausführt: Die Kenntnis der Maltechnik geht innerhalb der Künstlerschaft immer mehr zurück; die Materialkunde, eine der Grundlagen der Maltechnik im umfassenden Sinne des Wortes, ist auf ein Minimum herabgesunken, der alte Satz »Das Material schafft den Stil« ist vergessen worden, aber dieses Vergessen blieb nicht ohne die nachteiligsten Folgen: der Mangel an Materialkunde, der in der neuen Zeit verspürbar ist, hat falsche technische Stile in der Oelmalerei hervorgebracht. Im Mittelalter gab es jenen Stil der Oelmalerei, der aus empirischer Kenntnis des physikalischen und chemischen Verhaltens der Bindemittelmaterialien beim Auftrocknen und Lagern hervorging. Er bildete die solide materialtechnische Grundlage des handwerklichen und künstlerischen Stiles der Malerei jener Zeit. Seine Signatur war die Anwendung dünner, gleichartiger Farbschichten; diese eine notwendige Konzession an den natürlichen Trockenprozeß der fetten Oele. Die heutigen rein künstlerischen Stile der Oelmalerei sind im Gegensatz zu den mittelalterlichen zumeist frei von Rücksichten auf die Beschaffenheit des Materials und legen fast ausschließlich Gewicht auf die unmittelbare Verkörperung der künstlerischen Idee ohne Hemmung der Inspiration . . . Die moderne Kunstmalerei entwuchs also der etwas handwerksmäßigen, vorwiegend materialtechnischen Schulung der mittelalterlichen Meisterschulen und Handwerksgilden, besonders unter dem Einfluß der zu Ende des 16. Jahrhunderts durch Ludovico Agostino und Annibale Caracci begründeten Academia degli Incamminati, in welcher die mittelalterliche materialtechnische Propädeutik des Malens durch eine philosophisch-künstlerische ersetzt wurde. Wenn heute ein hervorragender Maler außer seinem künstlerischen Können auch großes materialtechnisches Wissen besitzt und anwendet, so wird daraus viel Rühmens gemacht. Im Mittelalter war das selbstverständlich. Einige Stellen aus Ch. Dalbons vortrefflichem Buche »Les origines de la peinture à l'huile« (Paris 1904) beweisen überzeugend, daß die mittelalterlichen Künstler eine Kenntnis der Rohmaterialien besaßen, wie sie heute selten vorkommt. So lautet einer der Artikel einer Genter Malergilde aus dem 14. Jahrhundert folgendermaßen: »Für jedes Bild, das mit reinem Azurblau oder Grün gemalt sein muß und bei dem die Gildenmeister oder die Jury festgestellt haben, daß dabei unrichtige Materialien verwendet wurden, ist der Meister, der es malte, gehalten, 10 Pfund Buße zu zahlen.« In den Statuten der Malergilde von Siena vom Jahre 1355 findet sich folgender Satz: »In der Kunstmalerei darf nicht unbesonnen gearbeitet werden; es ist ferner verboten, falsches Silber oder Gold zu verwenden, oder andere Farben als vertragsmäßig zulässig sind, wie stark legiertes für feines Gold, Zinn für Silber, Biadeti oder Indigo für Azur, Terra Rossa oder Mennige für Zinnober etc.« — Diese Satzungen beweisen u. a., daß die Technik der Herstellung eines Gemäldes damals weitgehend durchgebildet war, daß ein vollkommenes System derselben zu dem Zweck angewendet wurde, die Haltbarkeit der Bilder zu gewährleisten. Wenn Albrecht Dürer z. B. die Haltbarkeit seiner Bilder auf Jahrhunderte hinaus voraussagte, so sehen wir diese Voraussage heute erfüllt. (Eibner denkt hier wahrscheinlich an den Brief Dürers an Jacob Heller vom 26. August 1509, wo es heißt: »Ist auch (die Tafel, das Gemälde) mit den besten Farben gemacht, als ich sie hab mögen bekommen. Sie ist mit guter Ultramarin unter- uber- und ausgemalt, etwa 5 oder 6 mal. Und da sie schon ausgemacht war, hab ich sie darnach noch zwiefach ubermalt, uf daß sie lange Zeut währe. Ich weiß, da Ihr sie sauber halt, daß sie 500 Jahr sauber und frisch sein wird.«) Heutzutage kann der Künstler aus zwei Gründen keine Garantie für die Haltbarkeit seiner Bilder geben. Zunächst weil er die Eigenschaften der Materialien zu wenig kennt, und dann weil der heutigen Technik der Oelmalerei das frühere handwerkliche System fast gänzlich fehlt und nur mehr auf künstlerische Wirkung hin gearbeitet wird.



RICH. HOELSCHER — KORBTRÄGERIN

Ausstellung Darmstadt 1908



L. STAUDINGER BABY
Ausstellung Darmstadt 1908

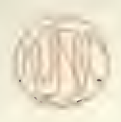
Eibner verurteilt in dieser Hinsicht vor allem die pointillistische Manier. Die Anwendung der Oelfarbe zu diesem Zwecke widerspreche gänzlich den Rücksichten in Bezug auf die natürliche Beschaffenheit des Oelfarbenmaterials und daher auf die Erzielung der nötigen Haltbarkeit. Werden diese dicken Lagen stark mit Wachs versetzter Oelfarbe auf stark einsaugendem Grund gemalt, so ist ihr Abfallen unvermeidlich, eine Erscheinung, die man tatsächlich an einer Reihe Bilder dieser Richtung beobachten kann. Eibner berührt dann auch die ästhetische Seite des pastosen Malens und kommt zu ziemlich abfälligem Urteil. Den Hinweis, daß auch schon im Mittelalter pastos gemalt wurde, läßt er nur bedingt gelten. Die Dickmalerei wurde damals auf ganz bestimmte Bildstellen beschränkt, so auf Gloriolen, Gewandsäume, dargestellte Metallgeräte. Und in diesen Fällen wurde ganz anders verfahren als bei der modernen pastosen Oelmalerei, da die betreffenden Stellen mit Gips überhöht, modelliert und dann erst relativ dünn mit Farbe überzogen oder vergoldet wurden. Die ästhetische Seite des neueren impressionistischen und pastosen Malens betreffend, sagt Eibner mit Recht, daß die Schnelligkeit, mit der hier gearbeitet wird, eine Vernachlässigung der Zeichnung mit sich bringe, daß man mehr in Farben als in Formen arbeite, und daß eine künftige, stärkere Betonung der Zeichnung (im Sinne der alten Meister) u. a. die Rückkehr zu soliderer und technisch gediegenerer Herstellungsart der Bilder begünstigen würde. — Was Eibner schließlich zur Verbesserung der zeitgenössischen Maltechnik wünscht, ist nicht allein die Bereitstellung einwandfreier Materialien, sondern man solle auch, meint er, einen Teil der strengen, mittelalterlichen Satzungen und Ausbildungspläne wieder zur Geltung bringen, allerdings in einer Form, die der Neuzeit angepaßt sei. Er wünscht also eine Vereinigung von Wissen und Können, von Wissenschaft und Kunst, die, wenn sie auch selten in gleicher Ausbildung in einem Individuum auftritt, dennoch keineswegs praktisch undurchführbar ist. Männer wie die Van Eyck, Lionardo, Michelangelo, Dürer verkörpern sie, und sie muß als die höchste harmonische Ausbildung natürlicher menschlicher Fähigkeiten betrachtet werden. Daß sie bei vorhandener Anlage durch Erziehung zustande kommen kann, zeigt u. a. die Tätigkeit des Architekten, in der wissenschaftliche und künstlerische Betätigung am Material sich die Wage halten.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Bei *Gurlitt* wird uns eine STEINHAUSEN-Ausstellung vorgeführt; Zeichnungen und Bilder — unter den letzteren meist Landschaften, was wir besonders dankbar begrüßen. Als Grundzug scheint durch die Werke des Künstlers eine leise Melancholie zu wehen, dieselbe Stimmung, die aus den etwas krankhaft verschleierten Augen des prachtvollen Selbstporträts vor blauem Nachthimmel spricht und die seinen biblischen Bildern eine so eigenartige, gedämpfte Note verleiht. Es ist nichts darin von der Gewalt und dem seelischen Feuer der Gebhardtschen Schöpfungen, nichts von dem asketischen Lodern und der krampfhaft gezügelten Geste Uhdes, — hier wird erzählt mit leiser Gebärde und tief empfindender Innerlichkeit, daß man gleichsam den Schatten der Passion über den Gruppen dahingleiten fühlt, die nur mit leiser Stimme wie im Trauerhause zu sprechen scheinen. In seinen Landschaften überwiegt das Neblige, Verschwommene — feste Konturen sowie kräftige Farbenakkorde sind fast ganz vermieden; dem Künstler liegt offenbar nichts an den faktischen, auch nichts an den nur malerischen Werten seiner Landschaften, es ist ihm nur um den Stimmungsgehalt, um das seelische Gleichnis zu tun.

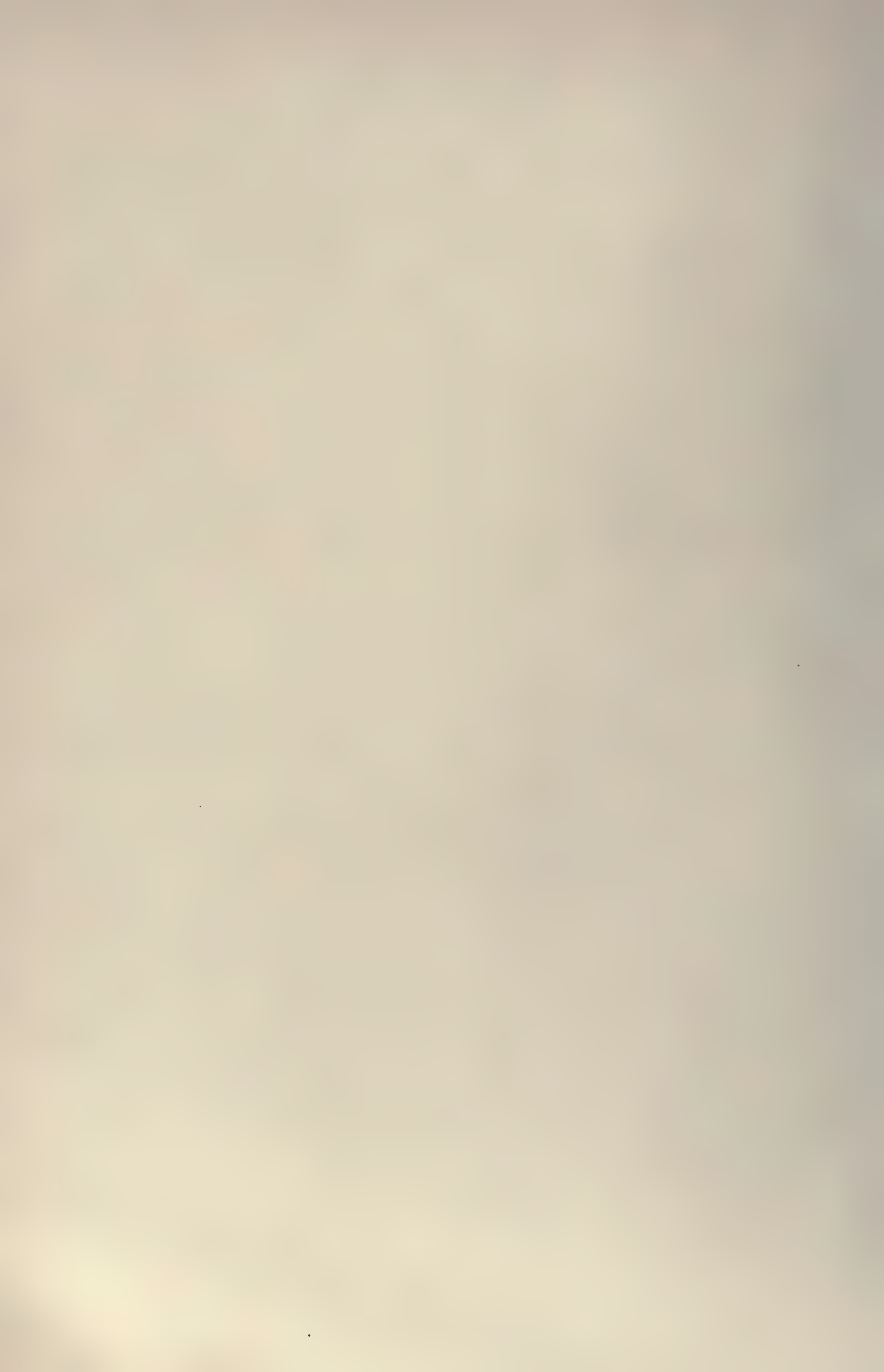


G. BUSCH HEILIGER GEORG
Ausstellung Darmstadt 1908



Ausstellung
Darmstadt 1908

ANNA BEYER
AM FENSTER





AUGUST GAUL SCHAFE

Ausstellung Darmstadt 1908





LUISE STAUDINGER KAUERNDES MÄDCHEN

Ausstellung Darmstadt 1908

Auf K. HAGEMEISTER und seine stenographischen Landschaftsberichte haben wir schon früher hingewiesen; eine neue Reihe seiner Bilder zeigt mit größerer Eindringlichkeit das eigentümliche Wollen seiner dekorativen Malereien, die als Experimente gewiß interessant sind, aber keinen anderen Wert als den einer Episode behalten werden.

Die beste Anschauung von dem vorhin aufgestellten Gegensatz zwischen Steinhausen und Uhde gibt des letzteren großes »Abendmahl«, das bei *Cassirer* zur Ausstellung gelangt ist. Ein schon älteres Werk von einer Intensität der Sprache, die sonst nur wenigen Arbeiten des Künstlers zu eigen ist. Unter den unzähligen Darstellungen des Vorganges steht es jedenfalls mit an allererster Stelle. ULRICH HÜBNER zeigt sich in seinen Park- und Seebildern immer von derselben gleichmäßig guten Seite. Daß er auch als Porträtist ausnehmend Gutes leisten kann, beweist er durch ein ausgezeichnetes Damenbildnis, dessen malerische Qualitäten aber vielleicht noch übertroffen werden durch ein ganz hervorragendes Interieur. Solche Werke sollte er uns mehr schenken. Immer von neuem überrascht die plastische Begabung von GEORG KOLBE, von dem als Bestes diesmal eine prachtvoll groß gesehene Frauenbüste ausgestellt ist. Die ältere Kunst ist vertreten durch einen wuchtig-kraftvollen COURBET und eine Flußlandschaft von MONET.

Keller & Reiner bringen neben einer Kollektion von Pußta- und Saharabildern des Münchners A. VON WIERUSZ-KOWALSKI, sowie Aquarellen von GABRIEL ROGIER (Paris) eine Anzahl kleinerer Arbeiten von der Hand Prof. OTTO LESSINGS. Das Beste sind jedenfalls einige Porträtbüsten (Otzen, Joachim), während seine Brunnenanlagen an innerer Disharmonie kranken — die graziös eleganten Figürchen sind nicht für eine so schwere, wuchtige Architektur geschaffen, wie sie — an sich wieder ausgezeichnet — hier gebildet ist. Seine sonstigen Figuren zeigen gut durchgeführte Bewegungsmotive und technisch ausgezeichnete Behandlung.

Das *Künstlerhaus* hat uns mit der in diesen Blättern schon besprochenen WILHELM BUSCH-Ausstellung beschenkt, die uns den prächtigen Karikaturisten als vollberechtigten, oft verblüffend modernen Maler kennen lehrt. R. SCHM.

WILHELM BADER BILDNIS EINER BÜRGERSFRAU
Ausstellung Darmstadt 1908

BUDAPEST. Die künstlerische Saison ist bei uns schon eröffnet, leider wieder mit Kollektivausstellungen; jetzt fangen schon auch die Jungen an, ihre kleine Vergangenheit zu zeigen. Die Reihe fängt an mit KARL JÓZSA, der mit seinen, in der Art von Valloton, in breiten Massen gehaltenen Holzschnitten auch in Deutschland bekannt sein dürfte. Jetzt hat er sich beim *Könyves Kálmán* als Maler, Pastellist, Humorist und Radierer vorgestellt. Er ist aber in seinen Holzschnitten der Stärkste geblieben. Dann kamen in der *Urania* drei blutjunge Maler, V. NAGY, FRECSKAY und HALASZ, zu denen sich als vierter der ebenfalls junge Bildhauer KISFALUDI STROBL gesellte. Hier, wie im *Nemzeti Szalon* konnten wir freudig konstatieren, daß die Jungen Fortschritte machen. Aber mehr können wir über sie derweilen nicht aussagen. Der in Berlin wohnende CÉSAR KUNWALD hat sich auch kollektive vorgestellt. Er ist schon jenseits der technischen Schwierigkeiten, aber fand seine persönliche Note noch immer nicht. Dann kam der Landschaftsmaler LUDWIG SZLÁNYI aus Szolnok, ein fertiger Künstler, der mit jugendlichem Eifer seinen Studien obliegt. Endlich sahen wir von dem unlängst verstorbenen Tiermaler BÉLA PALLIK seine reiche Nachlaßausstellung, wo er sich als Vertreter des Kolorismus zeigte. Trotzdem er der Textur-Maler aus der alten Schule zeitlebens geblieben ist, wie eben seine Studien beweisen, hatte er auch mit der Atmosphäre-Malerei einen harten Kampf zu bestehen. Der Kampf war resultatlos. Sein Bestes gab er immer mit der minutiosen Wiedergabe von Textureffekten, was aber noch heute ein großes und dankbares Publikum findet. So wurde auch seine Nachlaßausstellung binnen zwei Tagen verkauft. Jetzt kommt aber die Winterausstellung, — wir erwarten Zügel. Nach dem Vörösmarty-Denkmal, wurde jetzt das Denkmal des Kronprinzen Rudolf von MIKLOS LIGETI enthüllt. Natürlichkeit und Lebendigkeit sind die charakteristischen Elemente der neuen Schöpfung des jungen Bildhauers, dessen »Anonymus« unstreitig das beste Monument in Budapest ist. B. L.

LÜBECK. Prof. WALTHER FIRLES großes Gemälde »Die goldene Hochzeit« ist aus den Zinsen der Busekist-Stiftung für das Lübecker Museum erworben worden.

PARIS. *Deutsche Kunst im Pariser Herbstsalon.* Die Jury des Pariser Salon d'automne erließ im März heurigen Jahres an die secessionistische deutsche Künstlerschaft eine halboffizielle Einladung, im Herbst in Paris korporativ auszustellen. Professor



CARL KÜSTNER MOORLANDSCHAFT

Ausstellung Darmstadt 1908

Ludwig Dill in Karlsruhe, Direktor Dr. Deneken in Krefeld und Graf Harry Keßler in Weimar betrieben das Projekt mit besonderem Nachdruck, interessierten zumal die Berliner Secession dafür, und schließlich machte auf Liebermanns Veranlassung der »Deutsche Künstlerbund« die Sache zu der seinigen; der Großherzog von Hessen übernahm das Protektorat über die Veranstaltung, und rheinische Großindustrielle erklärten sich bereit, das Unternehmen, dem sicherlich auch eine gewisse politische Bedeutung nicht abzusprechen war, weitgehend finanziell zu unterstützen. Leider kam aber die ganze Veranstaltung nicht zustande. Das vorbereitende Komitee gelangte zu der Einsicht, daß es unmöglich sei, für Paris eine würdige Ausstellung deutscher Kunst zu arrangieren, soferne man nicht die Hauptwerke der in Betracht kommenden Künstler aus den staatlichen Museen leihweise bekommen könnte. Am Widerstand des Kaisers scheiterte das Unternehmen. Er verweigerte die leihweise Ueberlassung von Werken der königlichen Sammlungen; angeblich deswegen, weil sich die Veranstaltung als eine rein secessionistische qualifizierte und sie dem Kaiser darum nicht geeignet schien, die deutsche Kunst zu repräsentieren. Ein offiziöses Dementi war reichlich lahm: Alle Regierungen seien dem Projekt abgeneigt gewesen, also auch die preußische Regierung, »da wohl der Ort der Ausstellung nicht als der geeignete Rahmen erschien, Produkte deutscher Kunst entsprechend zur Ausstellung zu bringen«. Eine nicht eben erquickliche Preßfehde, an der das »Leipziger Tageblatt« und der »Cri de Paris« besonders lauten Anteil nahmen, war die nächste Folge dieser wenig erfreulichen Entwicklung. Die moderne deutsche Kunst aber, die meines Erachtens auf die Absage der offiziellen Kreise hin doch ein wenig zu rasch die Flinte ins Korn warf, blieb vom Pariser Herbstsalon fern; es ging damit wiederum eine Gelegenheit verloren, dem Gros des französischen Kunstpublikums, das sich die deutsche Malerei immer noch im Banne Pilotys oder Anton von Werners und anderer »Wohlbstallter« vorstellt, zu zeigen, wo die deutsche Kunst eigentlich »steht«, was sie kann und was sie will, und welche Kräfte sie besitzt, die in die Zukunft weisen. G. J. W.

STETTIN. Das Stettiner Museum leistet im Dienste der Archäologie ganz Vorzügliches, obwohl es, aus Mangel an Mitteln, keine Originalantiken besitzt. Es hat sich z. B. zur Aufgabe gemacht, aus den auf uns gekommenen Marmorkopien griechischer Plastik die ursprünglichen Originale, die bekanntlich in Bronze ausgeführt waren, zu rekonstruieren. Das Stettiner Museum durfte sich bei diesem Unternehmen des wissenschaftlichen Rates von ADOLF FURTWÄNGLER und der vielseitigen, ausgezeichneten Hilfe

von JOHANNES SIEVEKING erfreuen. Die Rekonstruktionen selbst wurden in der bekannten Geislinger Galvanoplastischen Anstalt angefertigt, natürlich in Hohlguß. Es sind bisher 16 Werke rekonstruiert worden und ausgezeichnet gelungen. Als besonderer Vorteil läßt sich rühmen, daß bei diesen Bronzearbeiten auf alle häßlichen und störenden Stützen, die bei Marmorwerken nötig sind, verzichtet werden konnte. Von wissenschaftlichem Werte sind besonders die Rekonstruktionen, die nach Art der im Münchner Gipsmuseum aufgestellten, räumlich entfernte Teile und Fundstücke des gleichen Originals in der Rekonstruktion vereinigen; hier sei erwähnt der Polykletische Narkissos, zusammengesetzt aus dem im Louvre aufgestellten Körper und dem in der Münchner Glyptothek erhaltenen Kopf, die Athena Lemnia nach den Stücken, die in Dresden und Bologna erhalten sind, der Diskuswerfer des Myron, rekonstruiert aus dem Kopf in Palazzo Massimi-Lancelotti und dem Körper im Vatikan. So bietet diese schöne Antikensammlung nicht nur dem unbefangenen Genießer schöner Kunst reine Freuden, sondern sie ist auch für den Archäologen von nicht geringem Interesse; vor allem aber mag der Kunstmuseumsbeamte aus dem Stettiner Beispiel erkennen, welche fruchtbaren Betätigungsmöglichkeiten sich bei ernstem, wissenschaftlichem Streben auch für ein kleineres Museum ergeben.

ULM. Im Schwörhaus ist eine Gemäldegalerie eröffnet worden, der u. a. auch 70 Bilder aus der Staatsgalerie einverleibt worden sind.

VENEDIG. Der Bürgermeister von Venedig Grimani versendet soeben eine Einladung zur Achten Internationalen Kunstausstellung der Stadt Venedig 1909, die vom 22. April bis 31. Oktober stattfinden soll. Wir werden, wie bisher, seinerzeit über diese Ausstellung berichten. Es werden innerhalb der Internationalen Ausstellung verschiedene Sonderausstellungen, so von Werken von Franz von Stuck, Anders Zorn, A. Besnard und S. Kroyer stattfinden.

NEUE KUNSTLITERATUR

Oskar Münsterberg, Japans Kunst. Braunschweig, Verlag von George Westermann. Geb. M. 20.—.

In seinem Werke »Japanische Kunstgeschichte« hat Oskar Münsterberg das grundlegende deutsche Werk für die Beurteilung der künstlerischen Entwicklung des märchenhaften Inselreichs gegeben. Natürlich wird das Studium dieses sehr gelehrten Werkes nur dem Fachmann und dem besonders begeisterten Amateur möglich sein, eine Wirkung weiter hinaus wird damit wohl kaum erzielt werden. Dafür ist das vorliegende Buch besser geeignet; es ist sozusagen ein Abriß des Hauptwerkes und in Ton und Stoff viel volkstümlicher gehalten. Im Gegensatz zu dem großen Werk, das einen nach den einzelnen Techniken geordneten Querschnitt durch Japans Kunst gab, ist hier die entwicklungsgeschichtliche Darstellungsmethode gewählt, ein Längsschnitt also, der uns von der prähistorischen Zeit mit ihrem vorwiegend ornamentalen Stil bis ins neunzehnte Jahrhundert führt, wo auch in Japan der Naturalismus Triumphe feiert. Eine Reihe vorzüglicher Illustrationen begleitet den Text, ja ihrer sind so viele, es ist auf die anschauliche Wirkung so viel Nachdruck gelegt, daß der Text fast als begleitendes und erläuterndes Moment wirkt, und das Bildmaterial als das Primäre erscheint. G. J. W.

Kunst der Gegenwart. Band 1: Lovis Corinth. Text von Rudolf Klein. (Mit 2 Vierfarbentafeln, 2 Mattkunstdrucken, 42 Tondruckbildern, 1 Gravüre und 29 Handzeichnungen.) Erschienen bei der Verlagsanstalt für Literatur und Kunst in Berlin. In Bütten 5 M.

Ein neues monographisches Kunstunternehmen wird mit diesem Bande unter guten Auspizien eröffnet. Man legte m. E. bei Künstlermonographien bisher zu viel Wert auf den Text, dem man allzu breiten Spielraum ließ. War aber schon einmal eine Publikation darauf ausgegangen, uns in erster Linie den Künstler selbst durch sein reproduziertes Werk vorzuführen, so waren entweder die billigsten Reproduktionsarten gewählt oder die Publikation war unerschwinglich teuer. Hier setzt dieses neue Unternehmen glücklich ein: es bringt ergiebiges Bildmaterial in verschiedenen guten Reproduktionsarten und schraubt dabei seinen Preis nicht allzu hoch. — Lovis Corinth, dieser saftige, frische, eigenartige Künstler, den eigentlich erst sein 50. Geburtstag — wenigstens beim weiteren Kunstpublikum — in den Vordergrund gerückt hat, ist der Ehre gewürdigt worden, diese Sammlung zu eröffnen. Zum literarischen Interpreten seiner Kunst hat man Rudolf Klein erwählt, von dem man zwar manches kluge Wort, aber auch manches schiefe Urteil hört. Zumal das ewige Schimpfen und Schmähen auf München, in dem sich Klein gefällt, hat etwas Verstim-



ADOLF BEYER BILDNIS DER FRAU P.
Ausstellung Darmstadt 1908



HEINZ HEIM JUNGE (ZEICHNUNG)
Ausstellung Darmstadt 1908

mendes. Nun hat er sich gar den »Allotriageist« als Ziel seiner Angriffe erwählt: er verkennt ihn aber so gründlich, daß er zwischen ihm und dem Werdandi-Bund eine Parallele zu ziehen wagt. — Ueber derartige Ausfälle, welche z. B. auch der Wilhelm von Diez-Schule gelten, gerät Klein mit dem Platz, der ihm zur Verfügung steht, in die Enge, und das, was uns eigentlich die Hauptsache gewesen wäre: eine ästhetische Analysierung des Corinthschen Kunstschaffens, muß mit einigen kaum skizzierenden, recht oberflächlichen Bemerkungen erledigt werden. Wir tun also immerhin gut, uns bei dieser Publikation in der Hauptsache auf das Studium des sehr guten Abbildungsmaterials zu beschränken und aus dem Texte nur die unumgänglichen biographischen und chronologischen Notizen uns zu erholen. G. J. W.

Oscar Bie, Romantik in Italien. Geb. M. 3.—. Berlin, Verlag von E. Kantorowicz.

Unter dem etwas mystischen Titel »Romantik in Italien« verbirgt sich nicht mehr und nicht weniger als ein Michelangelo-Essay. Und zwar geht das so zu: Bie, ein raffiniert kultivierter Essayist, sagt folgendes: »Von all diesen romantischen Problemen, die der Nichtgelehrte nach Italien mitnehmen möchte, scheint mir heute noch die Entwicklung des neuen plastischen Menschen das zentralste. An einem wesentlichen Punkte stößt Antikes und Modernes zusammen. Das Ideal, die anthropomorphe Religion jeder Kunst, spricht sich hier aus. Der Mensch formt sich sein Abbild. Michelangelo vollbrachte es, den neuen Menschen zu erwecken ...« So haben wir also den Zusammenhang von italienischer Romantik und Michelangelo, und nun hebt eine mehr gewandt als tiefgründig geschriebene Monographie über Buonarotti an, die allerdings, um sich aus dem Gewimmel von Michelangelo-Aufsätzen zu erheben, ihre besondere »Nuance« hat: Bie will als springenden Punkt bei Michelangelo »seine Kunst im Menschenkörper« sehen. Ganz bleibt er aber nicht bei der Stange, sondern gewisse blumige Auen und verschwiegene Seitenflüßchen laden den Essayisten zu neckischen Exkursionen.

Deutsche Kunsterziehung. Verlag B. G. Teubner in Leipzig und Berlin, 1908. Geb. M. 2.—.

Dieses Büchlein, das Peter Behrens ausstattete, hat sowohl eine lehrhafte als propagandistische Absicht. Es wurde im Auftrage des Deutschen Landesausschusses für den Londoner Internationalen Kongreß zur Förderung des Zeichen- und Kunstunterrichts herausgegeben. Es will für die Zwecke und Ziele des Kongresses werben, und es will zugleich lehren, auf welche Richtung der moderne Kunstbetrieb in der Schule einzustellen ist. Dies geschieht in der Weise, daß eine Reihe bedeutender Kunstpädagogen über besonders erkannte und durchdachte Gegenstände ihres Fachs sprechen. Manche dieser Aufsätze sind ganz vorzüglich, so der des

Münchner Stadtschulrats Kerschensteiner, der an der Hand eines fast märchenhaft reichen, säuberlich verarbeiteten Materials die »Entwicklung der zeichnerischen Begabung« darstellt, ferner die Abhandlungen von Pauli über »Das deutsche Bilderbuch«, von P. Hermann über »Das Wandbild in der Schule«, von Lichtwark über »Die Entwicklung der deutschen Kunstmuseen« — obwohl ich gerade den Aufsatz in diesem Zusammenhang nicht ganz verstehe. Sechzehn Tafeln mit Schülerzeichnungen sind dem Texte als willkommene Ergänzung — das Produktive tritt zur theoretischen Erörterung — angehängt. G. J. W.

Ernst Wickenhagen, »Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte«. 12. Auflage. M. 3.75. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber).

Die neue Auflage dieses bewährten, im Unterricht viel gebrauchten Leitfadens unterscheidet sich von der vorhergehenden textlich so gut wie gar nicht, dagegen hat das Illustrationsmaterial eine willkommene Auffrischung und Bereicherung erfahren. Die Abbildungen überwiegen jetzt räumlich zugesehen bedeutend, und das ist gut so. Denn bei solchen knapp gefaßten Grundrissen wird das sparsame Wort nie einen vollen, ja häufig nicht einmal einen ungefähren Eindruck vom Wesen der einzelnen Kunstformen erwecken, doch tut's mit Leichtigkeit das Bild, die halbwegs leidliche Reproduktion. — Warum der Wickenhagensche Leitfaden als Anhängsel an die Abschnitte über Baukunst, Malerei und Bildhauerei immer noch die Betrachtungen über die Geschichte der Musik mitschleppt, ist mir unerfindlich. Vielleicht entschließen sich Autor und Verlag bei einer Neuauflage zu einer Abstoßung dieses im organischen Aufbau des Buches fremden Körpers. G. J. W.

Farben und Malerei. Von A. H. Church, Professor der Chemie an der Royal Academy of Arts in London. Nach der dritten Auflage von »The Chemistry of Paints and Painting« übersetzt und bearbeitet von M. und W. Ostwald. Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1908. Preis geheftet 5 M. (Band III der Sammlung maltechnischer Schriften.)

Wie wichtig die Chemie sowohl für die Herstellung des heutigen Farbenmaterials als auch für richtige Kenntnis der Maltechnik überhaupt geworden ist, ersehen wir aus den vielfachen literarischen Erscheinungen, die sich mit dem Thema befassen. Hier liegt uns eine Uebersetzung der Schrift des auf diesem Gebiete bestbekannten englischen Gelehrten A. H. Church vor, die nicht zum wenigsten dadurch an Wert gewinnt, daß einer unserer berühmtesten Ge-



HEINZ HEIM — PFRÜNDNER

Ausstellung Darmstadt 1908



OTTO HEINRICH ENGEL — MORGENS AM STRANDE

Ausstellung Darmstadt 1908

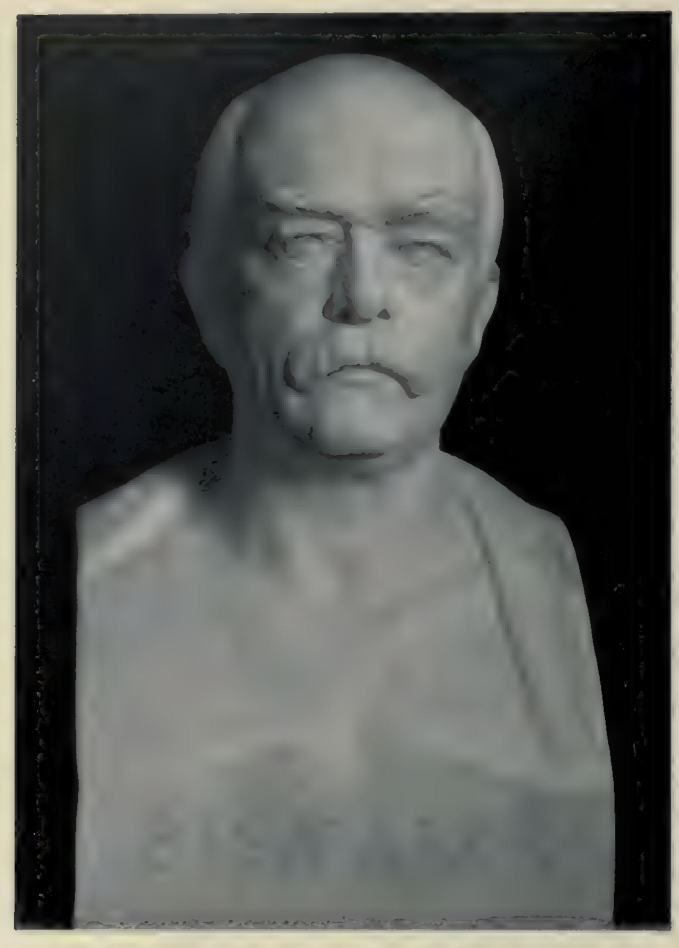
lehrten Geh. Hofrat Prof. Dr. W. Ostwald, der auf dem Gebiete der Maltechnik selbst fördernd tätig ist, im Vereine mit seiner Tochter Margarete die Mühe der Bearbeitung übernommen hat. Ostwald ist es auch, der die Ansicht vertritt, daß jeder Bilderkäufer ein großes Interesse an der Gewißheit haben müsse, alle an die Dauerhaftigkeit des Kunstwerkes gerechterweise zu stellenden Forderungen erfüllt zu wissen. Und aus diesem Grunde sei es nötig, daß sich der Künstler mit den physikalischen und chemischen Grundlagen bei Entstehung und Fertigstellung ihrer Werke eingehender beschäftige, als es bisher meist der Fall war. Dieser wichtigen Aufgabe wird das Church-Ostwaldsche Buch in vollem Umfange gerecht. Es ist auch gewiß nicht zuviel gesagt, daß dieses Buch aller bisher erschienenen Werke gleicher Art weit in den Schatten stellt, sowohl was die Art der Darstellung als auch den Umfang des Gebotenen betrifft. Nur der mit den Verhältnissen völlig Vertraute wird vielleicht finden, daß wir es mit einem ins Deutsche übersetzten Buch zu tun haben, weil sich einige spezifisch englische Techniken darin finden, z. B. Gambiers Spirit-Fresko, das uns ganz fremd ist. Dafür sind wieder Ostwalds Zusätze als Bereicherung anzusehen, die der Originalausgabe fehlen. Jedenfalls wird jeder Maler, der für die Dauerhaftigkeit seiner Werke Sorge trägt, in dem neuen Werke eine Fülle von Belehrung finden, die ihm gewiß nur von Nutzen sein kann. B.

VERMISCHTES

GENF. Die Jury, die zur Begutachtung der Entwürfe des Internationalen Reformationsdenkmals in Genf am 2. Oktober zusammengetreten ist, hat folgende Preise verteilt: Erster Preis zu 10000 Fr. an die Architekten MONOD, LAVERRIÈRE, TAILLENS und DUBOIS in Lausanne und Bildhauer REYMOND in Paris; zweiter Preis an Architekt NÉNOT in Paris in Verbindung mit den Bildhauern LANDOWSKI und BOUCHARD in Paris. Von den Trägern des dritten Preises nennen wir noch den Berliner Bildhauer BECHER.

LEIPZIG. Der neue Brunnen vor dem Rathauskellereingang des neuen Rathauses, ein bedeutendes Werk des Dresdener Bildhauers Professor WRBA, ist jetzt fertiggestellt.

MÜNCHEN. Professor ANGELO JANK hat nunmehr nach zweijähriger Arbeit die drei großen Gemälde fertiggestellt, die die Stirnwand des Reichstagssaales schmücken werden. Die Machtstellung des alten und neuen deutschen Kaisertums darzustellen, ist die Idee, die den Bildern zugrunde liegt. Das linke Seitenbild zeigt Karl den Großen, der die hilfeheischenden Abgesandten des Kalifen empfängt, das rechte Barbarossa, der die Schlüssel der Stadt Mailand entgegennimmt. Das in den Maßen hervorragende Mittelbild dagegen hat eine Szene aus dem neuen



ERWIN KURZ BISMARCKBÜSTE FÜR DIE WALHALLA

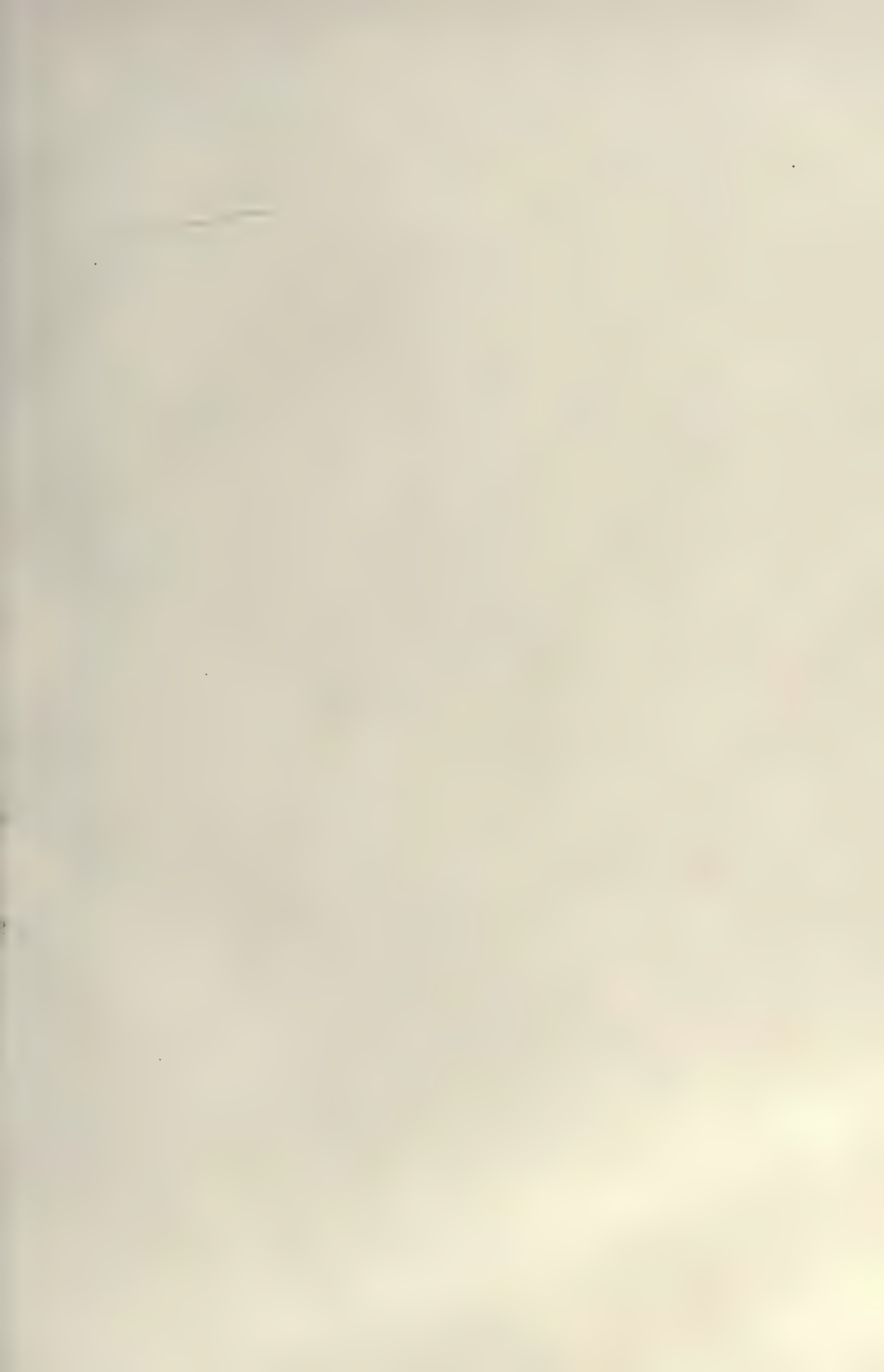
Deutschen Reich zum Vorwurf: Kaiser Wilhelm, umgeben von seinen Paladinen, reitet in stattlichem, fahnenumflattertem Zug nach dem entscheidenden Sieg bei Sedan über das Schlachtfeld. Als monumentale Dekoration ist das Gesamtwerk, das eine gewisse kompositionelle Harmonie verbindet, ausgezeichnet gelungen. Es ist voll wuchtiger Kraft, verliert sich nirgends in Einzelheiten und ist, ohne gerade auffallend zu stilisieren, von geschlossener Monumentalität. Koloristisch scheint uns namentlich das Mittelbild gelungen, besonders die Luftmalerei ist großartig. Nach dieser neuen, glänzenden Probe seiner großzügigen Kunst dürfen wir Jank als einen unserer bedeutendsten deutschen Monumentalmaler ansprechen, den wir gern noch öfter vor solche Aufgaben gestellt sehen möchten.

REGENSBURG. Am 18. Oktober hat die denkwürdige Feier des Einzuges von Bismarcks Büste in die Walhalla stattgefunden. Das Kunstwerk, dessen Abbildung wir oben wiedergeben, ist von Prof. ERWIN KURZ in München geschaffen. In weißem Marmor aus Serravezza ausgeführt, zählt es zu Kurz' bedeutsamsten bildhauerischen Leistungen und bietet ein hervorragendes Beispiel monumentaler Bildniskunst. Groß und klar, in wuchtiger Einfachheit sind die weltgeschichtlichen Züge des ersten Reichskanzlers wiedergegeben. Das Auge unter den mächtigen Brauen ist geradeaus gerichtet, mit einem weitschauenden, über Menschen und Dinge gleichsam hinweggleitenden Blick. Besonders charakteristisch wirkt der Ausdruck gesammelter Willenskraft in der Mund- und Wangenpartie. Auf alles Zufällige und Unwesentliche hat der Künstler verzichtet; einen bejahrten Mann stellt er dar, doch ohne die realistischen Merkmale des Greisenalters. Eben dadurch, daß er ihn mehr zeitlos aufgefaßt hat — etwa so wie die sagenhaften Helden der Vergangenheit — hat er es erreicht, der äußeren Aehnlichkeit die innere beizugesellen, die geistige Gesamtpersönlichkeit Bismarcks dem Beschauer in überzeugender Weise zum Bewußtsein zu bringen. Das ist die eigentliche Aufgabe des historischen Bildnisses; und sie sehen wir in diesem Falle aufs trefflichste gelöst. — Mit Ausnahme der rein mechanischen Tätigkeit des Punktierers entstammt das Kunstwerk in all seinen Einzelheiten seines Schöpfers eigener Hand; die meisterhafte Behandlung des Marmors hält sich gleich weit entfernt von wesenloser Glätte wie von unruhiger Aufdringlichkeit.

Ein wahrhaft würdiges Denkmal ist dem großen Kanzler mit diesem stilisierten und doch so lebensvollen Bildwerk gesetzt worden.

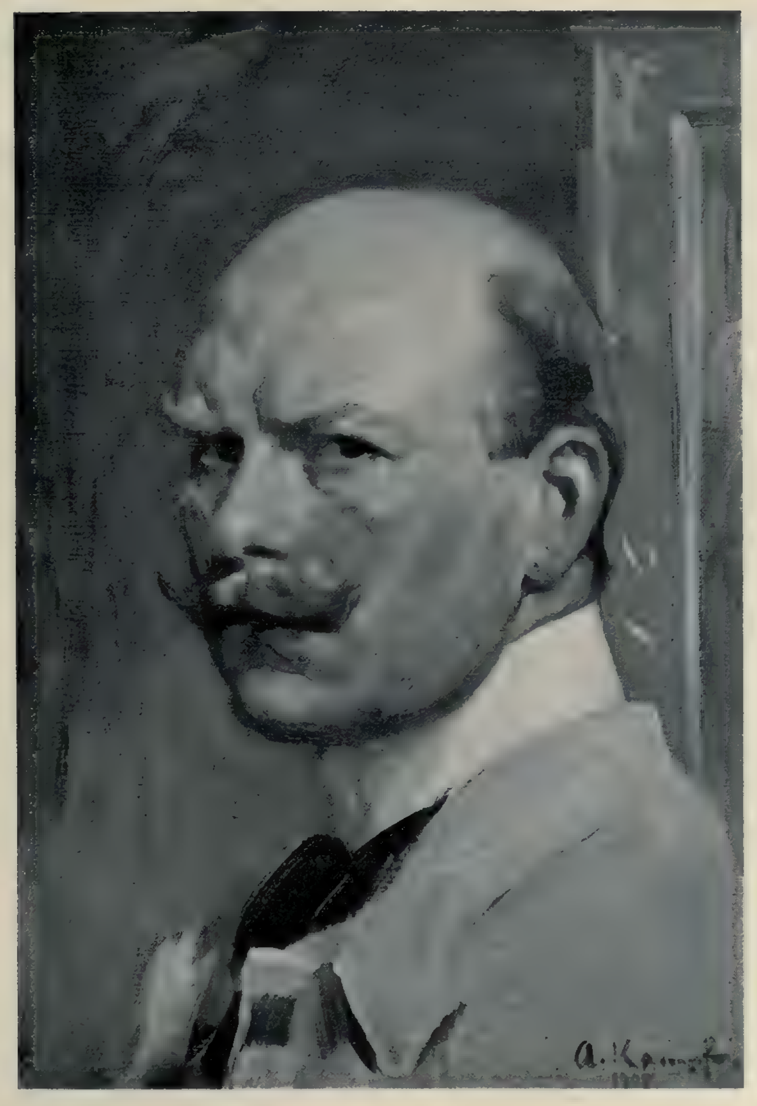
VENEDIG. Am 8. Oktober wurde hier im Volksgarten die von Adolf Thiem der Stadt Venedig geschenkte, von Bildhauer FRITZ SCHAPER geschaffene Richard Wagner-Büste enthüllt.

Redaktionsschluß: 13. Oktober 1908 Ausgabe: 29. Oktober 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





ARTHUR KAMPF GOLGATHA



A. KAMPF SELBSTBILDNIS

ARTUR KAMPF

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE SEINER KUNST

Von G. J. Kern

Kein Symptom des Verfalls, ein Zeichen des Fortschrittes bedeutet für die Kunst der Eintritt des Impressionismus in die Malerei. Der entscheidende Umschwung von der alten zur neuen Anschauungs- und Ausdrucksweise vollzog sich, wie bekannt, in den sechziger und siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts. In weniger als drei Jahrzehnten hat der Impressionismus die Welt erobert; heute ist er in Tokio ebenso „zu Hause" wie in Paris. Der Kampf um seine Existenz hat ruhigere Formen angenommen, seitdem sein Bestehen gesichert erscheint. Aber der Streit, der um ihn entbrannt ist, entbehrt auch in der milderen Form mitunter der Objektivität, die im Interesse der Sache billig gefordert werden darf. Mißverständnisse haben in die Lager seiner Anhänger und Gegner eine Erbitterung getragen, die den Blick trübt und die Hoffnung auf eine Verständigung der Parteien leider noch in die Ferne rückt. Dabei fehlt dem Hader oft die sachliche Unterlage. Der Egoismus Einzelner und der Parteien verkennt nur zu häufig, daß die Forderung nach

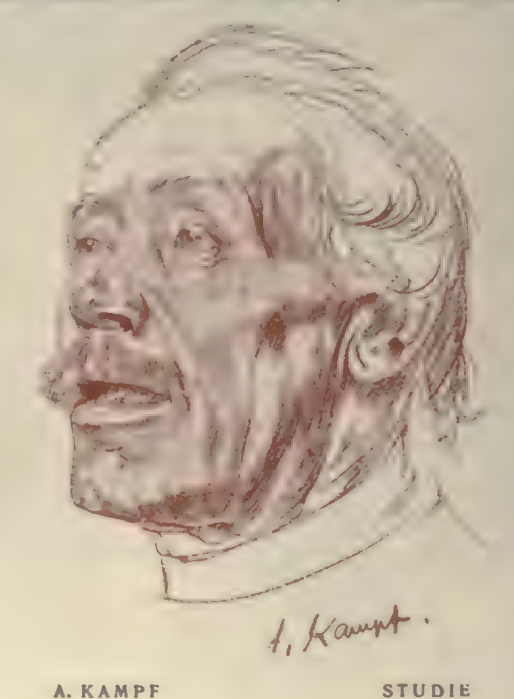


A. KAMPF STUDIE

keit, dargestellt zu werden. Die Schwierigkeiten, die sich der impressionistischen Malerei in den Weg stellen, wachsen bei Sitten- und Historienbildern und werden zu unüberwindlichen Hindernissen bei allegorischen und symbolischen Darstellungen. Die fortschreitende Abnahme von Erzeugnissen dieser Gattungen wie die erstaunliche Zunahme an Stilleben- und Landschaftsdarstellungen im Bereiche der modernen Kunstproduktion erklärt sich logisch aus dem Erstarken der impressionistischen Bewegung. Für das Bildnis spielt hier die Statistik eine untergeordnete Rolle, weil ein rein künstlerisches Bedürfnis in den seltensten Fällen für die Bestellung und die Gestaltung eines Porträts den Ausschlag gibt.

Ausschluß jeder nicht-impressionistischen Kunst völlig ungerecht, der Anspruch auf ausschließliche Geltung der impressionistischen Kunst sinnlos ist. Und doch ist eine freie Entfaltung künstlerischer Kräfte und eine gesunde Kritik nur dort möglich, wo die Ueberzeugung herrscht, daß weder die eine noch die andere Ausdrucksform die einzig berechtigte ist und die Qualität des Kunstwerks unabhängig von der „Richtung" des Künstlers. Jede sachliche Erwägung führt mit Notwendigkeit zu diesem Schlusse wie jede objektive historische und ästhetische Ueberlegung. Auch dem Impressionismus sind bestimmte Grenzen gezogen, die er, ohne seine eigene Natur zu verleugnen, nicht überschreiten kann. Mit seinen Mitteln erreicht er in seinen besten Leistungen, was er seinem Wesen nach allein erstreben kann: eine individuelle künstlerische Interpretation des Erscheinungsbildes. Aufgaben, die jenseits dieser Sphäre liegen, bewältigt er nur im Wege des Kompromisses. Bei konsequenter Anwendung des impressionistischen Prinzips bleibt die Hauptaufgabe der Malerei die Wiedergabe des Objektes als Körper im licht- und lufterfüllten Raum. Für das Porträt ergibt sich hieraus, theoretisch zunächst, ein Konflikt zwischen dem Individuum und der Oertlichkeit, wenn der Auftraggeber den Anspruch erhebt, vom Künstler nicht bloß als farbiges Objekt im Raum, sondern in erster Linie als Subjekt, als Persönlich-

Es hieße die Vorzüge und die Mission der impressionistischen Kunst verkennen, wollte man ihr eine Beschränkung, die ihr eigenstes Prinzip erfordert, als Mangel anrechnen. Gerade in der Begrenzung ihres Wirkungskreises beruht zum guten Teil ihre Stärke. Daß der Impressionismus dazu beigetragen hat, die Malerei aus den Fesseln des Klassizismus, der Romantik und einer sich realistisch gebärdenden Theaterkunst zu befreien, wird heute auch



A. KAMPF STUDIE



A. KAMPF STIERKAMPF

ein zurückhaltender Beurteiler zugeben. Doch hat die Leidenschaft, mit der die Bahnbrecher der neuen Kunst und viele ihrer Nachfolger gegen die Unehrlichkeit einer gewissen akademischen Kunst zu Felde zogen, die Neuerer zu einer bedauerlichen und ungerechten Unterschätzung jeder Art von Kunstübung geführt, die, im Gegensatz zu ihnen, die Kunst als eine Ausdrucksform des *ganzen Menschen* betrachten.

Eine tiefer dringende Einsicht in das Wesen der Kunst, die Möglichkeiten ihrer Betätigung und die Sonderaufgaben der einzelnen Künste mangelt dem Schaffen selbst namhafter moderner Maler. Zu den wenigen deutschen Künstlern, die für sich das Recht in Anspruch nehmen dürfen, sich eine klare Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Aufgaben und Ziele gebildet, ihre Tätigkeit und ihr Urteil dieser Erkenntnis untergeordnet zu haben, gehört ARTUR KAMPF.



A. KAMPF BRÜCKENBAU

Man kann ihn, ohne willkürlich zu verfahren, weder zu den Akademikern des alten Schlages noch zu den Impressionisten rechnen. Proben eines starken, eigenartigen Maltalents hat er in farbigen Skizzen und Studien (vgl. Abbildungen) gegeben, in denen er Eindrücke des Augenblicks, Impressionen, festlegte. Bildern, wie den beiden Sängerinnen, wird niemand Mangel an malerischen, stofflichen Qualitäten, Stoffe charakterisierenden Farben, bei hervorragender Tonschönheit des Ganzen nachsagen wollen. Dabei zeigt gerade das genannte Bild, daß der Gegenstand und das Psychologische daran den Künstler nicht gleichgültig ließ. Das vollkommene Aufgehen des Inhaltes in der Erscheinung und der Erscheinung im Inhalt ist überhaupt ein Kennzeichen der Kampfschen Kunst. So wenig Kampf die Schwierigkeiten zu scheuen braucht, die sich einer malerischen Bewältigung der Welt im impressionistischen Sinne entgegenstellen, so wenig erblickt er in der Lösung dieser einen Aufgabe das Endziel der Malerei. Er verschmäht es, *nur* „Maler“ zu sein, wo die Aufgabe vom Künstler mehr als eine, wenn auch noch so individuelle, Wiedergabe der farbigen Erscheinung fordert. Bei Porträt- und Geschichtsbildern gehört aus diesem Grunde sein Interesse der Form und ihrer Wiedergabe durch die Zeichnung; er bevorzugt sie vor der Farbe, wenn sie ihm größere Freiheit gibt, dem psychischen Gehalt des Gegenstandes nachzukommen und opfert sogar die Farbe, wo der Verzicht eine Steigerung des Ausdrucks bedeutet. Die Charakteristik und der Reiz seiner Zeichnungen liegt in der Kraft und Sicherheit der Linie. Die Porträtstudien (vgl. Abbildungen) sind Meisterwerke in der psychologischen Durchdringung der Form, bei seinen Aktstudien bilden die Hervorhebungen des Knochenbaus, der mechanischen Funktionen des Körpers die Hauptmotive für die Darstellung der menschlichen Figur. Der Kontur des Ganzen und der Innenformen bezeichnet schon alles Charakteristische in Verkürzungen und Ueberschneidungen; Licht und Schatten geben, mehr angedeutet als dargestellt, weniger die zufällige Beleuchtung, als sie den Organismus betonen. Zu dieser Grundlage kann dann die Farbe in mehr modellierendem oder dekorativem Sinne hinzutreten, ohne die plastische Deutlichkeit zu vermindern.

Es leuchtet ein, wie der Künstler bei solchen Anlagen freudig die Gelegenheit be-



A. KAMPF
STUDIE



A. KAMPF FRIEDRICH DER GROSSE UND DER SCHLAFENDE ZIETEN

grüßen mußte, sich im Bunde mit dem Architekten zu betätigen. Die Aufträge der Stadt Aachen, einen Saal des Kreishauses auszumalen, und der Stadt Magdeburg, einen Saal des Kaiser Friedrich-Museums mit Fresken zu schmücken, boten einen Anlaß dazu. Das Programm war dem Inhalt der Darstellung nach in beiden Fällen vorgeschrieben. In Aachen sollte das Wirken der Gewerbe Industrie und Landwirtschaft im Verein mit den Segnungen der sozialen Einrichtungen Alters- und Kinderfürsorge, mit Bezug auf den Zweck des Gebäudes, verherrlicht, in Magdeburg durch Darstellungen aus der Geschichte Ottos des Großen die Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit der Stadt gefeiert werden. Soweit nicht in den Vorschriften über das „Thema" eine Beschränkung der künstlerischen Freiheit liegt, bot sich der Phantasie und Darstellungsgabe des Malers ein freies Feld.

Die Komposition und Anordnung der Bilder, die Wahl des darzustellenden Momentes bei den Geschichtsbildern, Stil und Technik blieben dem Ermessen des Künstlers anheimgestellt. Die Art, wie sich Kampf in Aachen seiner Aufgabe entledigte, ist für seine Auffassung charakteristisch: Er wählte für die allegorische Behandlung des Stoffes Motive aus dem Leben der Gegenwart und behandelte sie in durchaus realistischem Sinne. Der „gemeinen Wirklichkeit" werden die Bilder nur durch ihren geistigen Zusammenhang und die dekorative Behandlung der Farbe entrückt. Einen Fortschritt bedeuten die Magdeburger Fresken in der *Komposition*, die nachdrücklicher das tektonisch-rhythmische Prinzip betont und mit der Architektur einen innigeren Kontakt herstellt als ihn die Aachener Fresken aufweisen. Freilich wiegt dieser Vorteil kaum die Nachteile auf, die sich für die Magdeburger Werke aus einer Verbindung des Kampfschen Realismus mit Kompositionsprinzipien Rethels ergeben. Ihre Anwendung verlangt eine stärkere Stilisierung als sie Kampfs realistischer Auffassung möglich ist. Den Fresken in Magdeburg fehlt Rethels majestätische Einfachheit und Ruhe; es stört an ihnen ein Zuviel an realistischem, das Modell in die Erinnerung zurückrufenden Beiwerks, als daß die Vorzüge der Komposition zu voller Geltung kämen.



A. KAMPF STUDIE

Trotzdem sich die Darstellung, auch im Einzelnen, weit über die Naturstudie erhebt. Aber der Vergleich mit einem Größeren kann das Verdienst Kampfs nicht schmälern. Wir erblicken es nicht zuletzt in dem *Versuch*, auf künstlerischer Grundlage eine Neubelebung der historischen Wandmalerei anzubahnen. Sie mußte der Vergessenheit anheimfallen, sobald sie diese Grundlage, das Unterpfand ihrer Existenz, verloren hatte. Der letzte Künstler, der historische Stoffe monumental behandelt hat, ist Rethel; Kaulbach, Heß, Piloty u. a. besaßen Kenntnisse in der Geschichte, archäologisches Wissen, aber weder ihre Gelehrsamkeit noch Pilotys Anschluß an Gallait und Delaroche vermochten den mangelnden monumentalen Stil zu ersetzen. Die Geschichtsmalerei, die an den Wänden öffentlicher Gebäude Ruhm suchte, erntete statt Anerkennung Spott, nachdem sie scheinbar unter der Aera Piloty einen Aufschwung erlebt hatte. Die Aufgabe, die sich Kampf in den Magdeburger Fresken stellte, gehört zu den schwierigsten Aufgaben der modernen Kunst. Ob sie überhaupt mit ihren Mitteln befriedigend gelöst werden kann, ist zweifelhaft; umsomehr muß der Versuch Kampfs beachtet und in seiner Bedeutung gewürdigt werden. — Gilt Kampf bei solchen Aufgaben die Herstellung einer inneren organischen Verbindung des Bildwerkes mit der Architektur als höchstes künstlerisches Ziel, so erstrebt er absolute Trennung der beiden Faktoren in Darstellungen, wie dem Bilde „Aachener Bürger bitten General Jourdan um Schonung der Stadt“. Der Rahmen genügt nicht seiner Absicht, den Bildraum vom Innenraum zu sondern, der das Werk umschließt. Hier Linie, dort Farbe und Ton, hier „Komposition“, dort ein nach räumlich rhythmischen Gesichtspunkten gewählter Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Nur durch ein Fenster, eine Tür, ein „Loch“ in der Wand unseres Hauses dringen wir in das Innere der dunstgeschwängerten Stube ein. Wenn wir versuchen, es allgemein zu fassen: Dem Makrokosmos eines freskengeschmückten Hauses, der in jedem einzelnen Bilde der Aachener und Magdeburger Zyklen Kampfs lebt, tritt in diesem Werke ein Mikrokosmos gegenüber, der, wie jener, unter der Form des „Geschichtsbildes“ wesentliche künstlerische Qualitäten verbirgt.

Die Episode, auf die sich die Darstellung des Bildes bezieht, schildert der Künstler selbst wie folgt: ›Aachen sollte auf Befehl von Robespierre und des Nationalkonvents geplündert und in Brand gesteckt werden. General Jourdan lag in Herve und war im Begriff, auf Aachen zu marschieren. In Aachen darob große Angst und Not. An eine Verteidigung der Stadt war natürlich nicht zu denken und man



A. KAMPF WEIBLICHER AKT



Wandgemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu Magdeburg

A. KAMPF

OTTO I. UND EDITHA BETREIBEN DIE BEFESTIGUNG VON MAGDEBURG



Wandgemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu Magdeburg

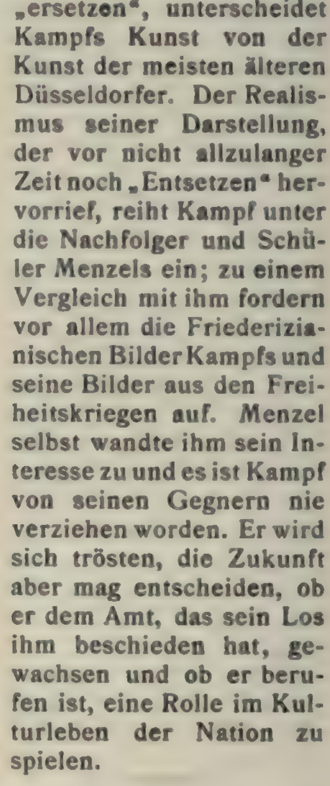
A. KAMPF

OTTO I. UND ADELHEID NEHMEN ABSCHIED VOM GRABE EDITHAS

wußte nicht, wie der Plünderung und Vernichtung der Stadt zu entgehen. Da erbot sich der Aachener Bürger Vossen, mit einem Magistratsherrn und einem alten Stadtdiener ins feindliche Lager zu reiten, um den General um Schonung der Stadt zu bitten und die Schlüssel der Stadt zu überreichen. In Herve fand er den General beim Essen mit seinen Offizieren in einem Privathause. Derselbe wollte von einer Schonung der Stadt nichts hören und auch die anwesenden Offiziere verlangten den Marsch auf Aachen. Sie wollten sich die vielversprechende Plünderung nicht entgehen lassen. Die Aachener Herren sahen ihre Sache schon als verloren an, als ein Offizier namens Mariette, welcher lange Zeit in Aachen gelebt und dort manches Gute von den Aachenern erfahren hatte, ins Zimmer trat und beim General ein gutes Wort für die Stadt einlegte. Die Franzosen kamen dann auch nach Aachen, es wurde aber weder geplündert noch gebrannt.

Das Bild stellt den Moment dar, wo der Aachener Bürger Vossen dem General die Schlüssel der Stadt anbietet, der General aber glatt ablehnt und ihm Vorwürfe über das Verhalten der Aachener bei einem Rückzug der Franzosen durch Aachen, welcher ein Jahr vorher stattgefunden hatte, machte. Die Franzosen mußten nämlich damals vor den Oesterreichern einen Rückzug durch Aachen antreten und wurden dabei von den Aachenern beschossen. Dieses Verhalten der Aachener war der Grund des Beschlusses des Nationalkonvents in Paris, Aachen sollte dafür bestraft werden.«

Für die Beurteilung des Künstlers als Persönlichkeit gibt die Kenntnis seiner Abstammung und Erziehung wichtige Aufschlüsse. Kampf stammt aus Aachen. Ein echter Rheinländer bekennt er sich mit würdigem Stolz als Sohn seiner Heimat. Ohne den heiteren, das Leben stets bejahenden Sinn, das Temperament und die Energie des Rheinländers, ohne den Hintergrund der alten rheinischen Kultur ist Kampf undenkbar. Auf der andern Seite verleugnet er nicht die Zugehörigkeit zu seiner Schule. Die Novelle und das Drama sind als Wesensbestandteile seiner Kunst echt düsseldorfischen Ursprunges. Daß sie keinen Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft „ersetzen“, unterscheidet Kampfs Kunst von der Kunst der meisten älteren Düsseldorfer. Der Realismus seiner Darstellung, der vor nicht allzulanger Zeit noch „Entsetzen“ hervorrief, reiht Kampf unter die Nachfolger und Schüler Menzels ein; zu einem Vergleich mit ihm fordern vor allem die Friederizianischen Bilder Kampfs und seine Bilder aus den Freiheitskriegen auf. Menzel selbst wandte ihm sein Interesse zu und es ist Kampf von seinen Gegnern nie verziehen worden. Er wird sich trösten, die Zukunft aber mag entscheiden, ob er dem Amt, das sein Los ihm beschieden hat, gewachsen und ob er berufen ist, eine Rolle im Kulturleben der Nation zu spielen.





A. KAMPF SITZENDER MÄNNLICHER AKT

GEDANKEN ÜBER KUNST

„Man schätzt nur das, was auf gleicher Stufe mit der eigenen Anschauungsweise steht, was man eben einsehen kann. Für das, was darüber hinausgeht, fehlt einem jeder Maßstab.“ Böcklin

Man kann sehr bewandert sein in der Geschichte der Kunst, ohne zu ahnen, was die Kunst eigentlich ist. Otto Weiss



A. KAMPF

OTTO I. ZIEHT ALS SIEGER ÜBER DIE SLAVEN UND WENDEN IN MAGDEBURG EIN

Karton zu einem Wandgemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu Magdeburg

ALFRED ROLL ÜBER DAS MORALISCHE IN DER KUNST

Uebersetzt von E. MÜLLER-ROEDER

Aus einem schönen Kunstwerk, welches auch sein Gegenstand sei, leuchtet stets das künstlerische Gewissen seines Schöpfers hervor. Aus der Reinheit der Linien erhellt sein Wille. Und die Leute von Geschmack, die nur auf den Wert der Form achten, sind leicht geneigt, das Leichtfertige des Inhalts zu entschuldigen. Aber sie stehen nicht allein: die Nichtkenner sehen im Gegenteil zunächst den Inhalt und sie haben das Recht, ihn streng zu beurteilen. Ich möchte deshalb niemand das Beispiel der erotischen Künstler empfehlen, denn sie hätten die ihnen eigene Anmut ebensowohl in anständigen Sujets zum Ausdruck bringen können. Unsere Moral ist freilich erheblich verschieden von der der ersten Christen. Sie suchten das Leben zu beschränken, es zu ersticken — all unser Verlangen dagegen geht dahin, es sich mehr und mehr entfalten zu sehen. Schöne Nudität flößt uns starke Liebe zur Natur ein: sie erhöht unsern Willen, das holde Dasein gut anzuwenden. Sie ist heilig. Sie ist gleichzeitig das allermateriellste und das allerìdealste. Da sie tatsächlich dasjenige ist, was die Menschen am meisten begeistert, bringt eine jede Generation in ihr all ihr Träumen und Sehnen fromm zur Erscheinung. Ueber den festen Hüften der Venus von Milo, über ihren sieghaften Brüsten, über ihren lieblichen Schultern schwebt noch das wollüstige Lächeln des griechischen Lebens, und in dem edeln Rhythmus ihrer geschmeidigen Glieder ruht die Liebe einer Rasse für das göttliche Gleichmaß der Vernunft. Betrachtet alsdann die nackten Frauengestalten auf dem Konzert des Giorgione: die aristokratische Ueppigkeit ihrer goldig schimmernden Haut gemahnt an die Pracht Venedigs, und das lässige Entzücken, in das die Klänge der Gitarre sie versenken, lockt uns zu der unendlichen Träumerei der modernen Seele. Betrachtet dann eine Darstellung des Nackten aus dem 18. Jahrhundert, die Diana von Houdon z. B. In ihrem leichten Lauf lebt die ganze bewegliche Eleganz des französischen Volkes; in der Feinheit ihrer Formen und der Freiheit ihrer Haltung spiegelt sich alle Anmut und aller Esprit des Zeitalters der Philosophen. Und nun lenkt euren Blick auf eine Nymphe Henners. Ihr erkennt sofort, daß sie unsere Zeitgenossin ist. Denn ihre Proportionen, ihre Stellung, ihre selbstbewußte Miene, alles an ihr ist Kraft und demokratische Kühnheit. Und deshalb meine ich, daß durch den Gang der Weltgeschichte hindurch die schönen weiblichen Nuditäten die verschiedensten Nuancen des Menschengeistes am besten zum Ausdruck bringen.

A. KAMPF BILDNIS



A. KAMPF
DIE SCHWESTERN



A. KAMPF DEUTSCHE MÖNCHE VERBREITEN DAS CHRISTENTUM IN POLEN

Man beschuldigt die naturalistische Kunst der Gemeinheit. Aber man vergißt, daß es gerade das Merkmal der Menschen mit den groben Sinnen ist, nur an dem Gefallen zu finden, was neu, sauber, rosig und von falschem Glanze ist. Es braucht eine sehr verfeinerte Kultur, um die Schönheit der täglichen Arbeit, die Größe des gemeinsamen Daseins zu erfassen. Doch ist es nicht eine Torheit, sich einzubilden, der Realismus schließe das Ideal aus? — Nichts ist irriger. Wenn Rembrandt einen Arbeiter mit rauchgeschwärztem, gefurchtem Gesicht malt, so genügt es ihm, einen Lichtstrahl auf die Stirn herabfallen zu lassen und das Auge unter der buschigen Braue zu vertiefen, um Geheimnis über diesen Geringen zu senken. Nein, in der Kunst besteht keine feste Grenze zwischen dem Realen und dem Idealen. Es gibt keinen großen Künstler, der sich nicht beständig auf die Beobachtung gestützt, der nicht vor allem die kraftvolle und vertraute Wirklichkeit des Daseins übertragen hätte. Keinen großen Künstler auch, der bei Gestaltung des Sichtbaren und Fühlbaren nicht das rätselvoll heilige Beben zum Ausdruck gebracht hätte, das alle Dinge umhüllt! Wird also das Nackte ohne zweideutige Absicht behandelt, so gibt es nichts Schöneres auf der Welt und folglich nichts Moralischeres!

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die *Ausstellung der Belgier* in der *Secession* hat die auf sie gesetzten Erwartungen nicht getäuscht, ja übertroffen. (Wir werden sie an anderer Stelle ausführlich besprechen). Anders die *Aquarell-Ausstellung* in der *Akademie der Künste*. Natürlich sind ausgezeichnete Werke vorhanden, aber das Niveau wird durch sehr viel inferiore Arbeiten stark gedrückt. Die Veranstaltung verdankt ihre Entstehung der Initiative des Kaisers, der aus seinem Privatbesitz auch den Inhalt der drei ersten Säle hergeliehen hat. Eine bunte Reihe von sehr verschiedener Qualität. Im übrigen hat man getrennt zwischen Werken bereits verstorbener Künstler und denen von Mitgliedern und Gästen der Akademie. Der Spielraum also war groß. Woran liegt's, daß dabei trotzdem nichts Bedeutendes herausgekommen ist? Sicherlich nicht an der Geschicklichkeit der Leitung; das Uebel scheint tiefer zu liegen: uns fehlen die hervorragenden Aquarellisten, wie sie etwa England in reicherem Maße besitzt. Das Aquarell wird bei uns eben nur als Kunst zweiten Ranges aufgefaßt, gut zur Skizze, vortrefflich zu Reisestudien; und es ist bezeichnend, daß sich in der ganzen Ausstellung nur verhältnismäßig wenig Werke befinden, denen man die innere Notwendigkeit ihrer Entstehung in Aquarelltechnik glaubt, die nicht ebensogut in Oel hätten gemalt sein können. Wenn einer, so hat diesen Unterschied der Techniken LUDWIG RICHTER richtig erfaßt und angewendet. Von ihm sind einige herzerfrischende Bildchen da, ebenso einzelne köstliche Proben der Kunst MENZELS. PASSINI, der glänzende Beherrscher des Aquarells, erscheint in seinen frühen Werken ungleich angenehmer wie in den zu geleckten Bildern der Spätzeit. Ein ganzer Saal ist den dem Kaiser gehörenden Landschaften EDUARD HILDEBRANDTS eingeräumt. Ein Aquarellist durch und durch, aber in Manier geraten; alles auf



A. KAMPF
SITZENDER WEIBLICHER AKT



A. KAMPF
STUDIE

einen Ton gestimmt, farbig (braun) sowohl wie inhaltlich (»heroisch«), — ohne das Charakterisierungsvermögen, das etwa ein Rottmann besaß. Wie immer im höchsten Grade geschmackvoll die Miniaturveduten, mit denen RUDOLF VON ALT in der Sammlung des Kaisers vertreten ist. Aus derselben Quelle stammen die ganz ausgezeichneten Potsdamer Ansichten von CARL GRAEB (1816—1884), die den meisten Besuchern jedenfalls eine große Ueberraschung geboten haben.

Von lebenden Künstlern seien genannt: ARTUR KAMPF und CARL BANTZER mit ihren vorzüglichen Porträts; ferner unter den Landschaftern, denen natürlich der Löwenanteil zugefallen ist, HANS HERRMANN, EUGÈNE DÜCKER und EUGEN KAMPF, dem einige melancholisch-trübe Stimmungen meisterlich gelungen sind. Mehrere hochinteressante LIEBERMANNS, besonders die Waisenschule in Amsterdam von 1896, Werke von HANS THOMA, DETTMANN, G. KUEHL, W. HAMBÜCHEN und HANS VON BARTELS; diese Aufzählung wird genügen, um einen Ueberblick zu geben über das Beste, was die Ausstellung zu bieten hatte. Das Lehrreichste an ihr aber ist vielleicht das Manko, das sie aufgedeckt hat. Das Aquarell ist eine feine, vornehme Kunst; laute Wirkungen sind mit ihm nicht zu erzielen, darum liegt es auch den Enragiertesten unter unseren Modernen so wenig. Zugleich aber ist das Aquarell ein Prüfstein für den guten Geschmack; wetten, daß viele unserer Modernsten kein anständiges Aquarell zustande bringen?

Im Hinblick auf diese beiden, das Hauptinteresse absorbierenden Ausstellungen wollen wir über die in den Salons dargebotenen Leckerbissen kurz hinweggehen. *Schulte* hat eine Kollektion französischer Bilder zusammengestellt, die, ohne gerade Phänomenales zu bieten, doch einen sehr hohen Durchschnitt zeigen. Allerbeste Namen finden wir darunter: COROT, DAUBIGNY, DIAZ, GÉRICAULT (eine gewaltige Landschaft!), ISABEY, ROUSSEAU u. v. a. Zwei Räume sind der Kunst HENRI FANTIN-LATOUR's speziell gewidmet. Klare, scharf gesehene und farbig kräftige Blumen und Stilleben, meist aus den 1860 bis 70er Jahren, weich und doch kraftvoll modellierte Porträts — besonders gut das frühe Bild des Malers Ridley (1861) — und schließlich halbvisionäre Figurenbilder, die in ihrer koloristischen Fassung leise an die Werke G. F. Watts' erinnern. Eine große Zahl Zeichnungen und Lithographien reihen sich daran — Paraphrasen über die Werke Wagners, Berlioz', Brahms' etc. — technisch vollendet, wenn auch ohne den markigen Strich eines Daumier, inhaltlich für einen Nicht-Romanen schwer genießbar. Die dritten unserer westlichen Nachbarn — die Holländer — sind ebenfalls mit einer reichen Kollektion vertreten; darunter ausgezeichnete Bilder von ISRAELS, W. MARIS, MAUVE, MESDAG und NEUHUYS, denen sich eine ganze Reihe tüchtiger Künstler anschließen. Endlich werden uns



A. KAMPF SONNTAG NACHMITTAG



A. KAMPF DER SOHN DES KÜNSTLERS

Anlehnung, resp. das Ausgehen des Künstlers von den Franzosen wie Renoir und Gauguin; — aber er geht auf eigenen Wegen weiter und in gewisser Weise über sie hinaus.

Bei all diesen Werken könnte man auch Betrachtungen anstellen über die Aenderungen im rein Gegenständlichen des Stillebens, die Beschränkung auf wenige, farbig zusammengestimmte Dinge, das Abgehen von der berühmten ›malerischen Unordnung‹ u. v. a.

Caspers Kunst-Salon bietet eine willkommene Ergänzung zu dieser Stilleben-Ausstellung durch feine Werke von D. BERGERET, J. CHOQUET, M. MOISSET — Künstler, denen wir leider bisher hier so gut wie gar nicht begegnet sind —, und neben mehreren anderen vor allem von STORM VAN GRAVESANDE, der höchst delikat gemalte Stilleben geschickt hat. Von ihm weiter einige ältere stimmungsvolle Landschaften, sowie Kohleskizzen (Häfen), brillant im Strich, aber etwas zappelig. LAZ. ROSENBERG beweist gute Beobachtungsgabe, aber noch keine ausgeglichene Haltung. Der Salon Casper bereitet immer wieder Ueberraschungen durch Vorführung von ausgezeichneten Bildern, deren Schöpfer hier wenig oder gar nicht bekannt sind. So möchten wir diesmal nur auf die Namen E. A. AUFFRAY, F. C. CACHOUD, CH. FROMUTH und A. TRUCHET hinweisen. Vielversprechend erscheinen uns außerdem zwei kleine unscheinbare Aquarellstudien von G. STREUBEL, die von einem gut erzogenen Farbengeschmack zeugen, der in gewisser Weise von E. Orlik beeinflußt sein könnte.

R. SCHMIDT

Sonderausstellungen von AUG. VON BRANDIS, MARTIN MONNICKENDAM und von IVAN THIÈLE (Paris) vorgeführt, unter denen wir besonders den letztgenannten als ein vorzüglich im Porträtfach vielversprechendes, eigenartiges Talent erwähnen möchten.

Bei *Cassirer* ein Saal mit Bildern von LOVIS CORINTH. Als pièce de résistance die ›Totenklage‹, eine wohl ältere, krasse, abschreckend naturalistisch erfundene Malerei, gut komponiert, und mit ausgezeichneten Einzelheiten, wie den prachtvollen vor den hellen Himmel gesetzten, beschatteten Kopf des hockenden Mannes. Daneben ältere und jüngere Bilder, die deutlich den großen Fortschritt Corinths in der Wiedergabe des Fleisches zeigen, sowie noch ein neues Werk, die ›Versuchung‹. Vorzüglich charakterisiert ist darin das gleichsam ob seiner Schwäche um Entschuldigung bettelnde Lächeln des sich entkleidenden Mädchens, das den verheißenen Pretiosen nicht widerstehen kann. Im übrigen wird eine Sammlung von über 70 Stilleben vorgeführt, die notwendig zu einer Gegenüberstellung mit dem althergebrachten, auf holländischer Grundlage beruhenden Stillebenschema auffordern. Dort die diplomatische Treue der Naturwiedergabe, hier durchgängig reiner Impressionismus; der farbige Eindruck ist das A und das O. Ueberwiegend Franzosen: CÉZANNE, RENOIR, MANET, MONET, PISSARRO u. a., ferner GAUGUIN und VAN GOGH; von letzterem wären besonders zu erwähnen ›die gelben Bücher‹, die ›Schuhe‹ und das Stilleben mit der Kaffeekanne. An diese schließen sich mehrere Deutsche an, so R. BREYER, EMIL POTTNER, ORLIK, SLEVOGT und EMIL RUD. WEISS. Dessen Tomatenstilleben gehört zum Besten, was er geschaffen. Hier wird einem besonders klar die



A. KAMPF DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

AACHEN. Im Museumsverein hatten wir eine größere Kollektion Gemälde von A. STAGURA-Dießen. Seine großzügige Auffassung verleiht den Landschaften eine überwältigende Wirkung, einerlei ob er sie im stillen Winterkleide oder in bunter Herbstpracht schildert; die Figuren stehen wie gewachsen in ihrer Umgebung. — Gegenwärtig sind drei interessante Bilderkollektionen ausgestellt: ein paar feintonige Landschaften und ein Interieur von Prof. EUG. KAMPF-Düsseldorf, freundlich-schlichte Landschaften von H. THOEREN-Düsseldorf und eine größere Anzahl pointillistisch gemalter Landschaften und Interieurs von großer Leuchtkraft, verheißungsvolle Proben eines jungen Künstlers, W. OPHEY-Düsseldorf. Die moderne Pariser Plastik findet sich in der Kollektion F. LOEHR mit Typen voll prickelnden Lebens würdig vertreten. E. V.



A. KAMPF FEIERABEND

KÖLN. Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums wurde die diesjährige (III.) Ausstellung der Kölner Künstlervereinigung *„Stil“* eröffnet. Die drei Architekten (BACHMANN, BRANTZKY, MORITZ) zeigten Modelle, Pläne und Entwürfe in großer Zahl und bekannter Qualität; besonders interessant für das hiesige Publikum war Brantzkys Modell für den Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums. Von den Malern hatte W. SCHULER ein paar gute Landschaftsskizzen zu zeigen, eine Intarsia ›Lustig Blut‹ und ein dekoratives Bild ›Terpsichore‹; R. SEUFFERT die in Hinsicht auf Komposition und Monumentalstil unzulänglichen Kartons zu den Wandgemälden im Foyer des Stadttheaters Barmen, dazu wohl 40 Skizzen und Studien. Unter diesen manch hübsches Stück, aber im ganzen tritt die ewige Klischierung Gebhardtscher Typen zu aufdringlich hervor. An plastischen Arbeiten waren 22 Werke G. GRASEGGERS zu sehen, von denen einige hier bei früherer Gelegenheit besprochen wurden, während andere durch die greifbare Abhängigkeit von eines anderen Stil



A. KAMPF STUDIE

und Ausdrucksart enttäuschten. Einige Porträtbüsten, z. B. der Marmorkopf einer jungen Frau, wirkten hinwiederum sehr einnehmend, auch die Büste eines alten Mannes, »Schmerz«. J. MOEST zeigte außer der Skizze zu einem Familiengrabmal und der dekorativ vereinfachten Figur einer »Trauernden« zu eben diesem — noch einen stehenden Jünglingsakt, Hildebrandscher Observanz, endlich die eindrucksvolle und edel erfaßte Figur des »Mönchs zu Pisa« (Op. I aus einem geplanten »Löwe«-Zyklus). Aber mehr »Stil« als alle diese Mitglieder der genannten Vereinigung hat ein anderer, gleichfalls in Köln lebender junger Künstler: H. WILDERMANN, der im Kunstsalon Lenobel neuere Zeichnungen und plastische Werke sehen ließ. Unter letzteren einige interessante Porträtbüsten (Dehmel, Martersteig u. a.), ferner eine Studie an Napoleon und besonders eine Anzahl Flachreliefs: eingeschnittene Konturzeichnungen eigentlich auch diese, mit lebhaftem Sinn für Rhythmus und Linienwirkung, feinem Verständnis für die Gesetze des Flächenstils in der Plastik. Die Titel (»Liebespaar«, »Orpheus« u. a.) sind unwesentlich, worauf es ankommt, ist eben die künstlerische, vornehme Ausdrucksform, die dem altägyptischen, freilich unendlich bereicherten Stil gar nicht so fern steht, auch nicht dem Ausdruckszauber Minnes (auf dem Gebiete der Rundplastik). Doch aber hat der Künstler die eigene Persönlichkeit viel zu klar erkennen gelernt, um sich seiner starken und fruchtbaren Stileigenheit zu begeben. DR. FORTLAGE

LEIPZIG. Der Leipziger Künstlerverein veranstaltet anläßlich seines fünfzigjährigen Jubiläums im November d. J. im Leipziger Kunstverein eine Ausstellung, in der alle Mitglieder diesmal ausnahmslos vertreten sein dürften. Es werden u. a. an der Ausstellung teilnehmen: Klinger, Seffner, Seliger, Héroux, Klamroth, Werner Stein, Zeißig, Hartmann, Brändel, Horst Schulze, Lehnert, Hein, Wustmann, Molitor, Kolb, Rentsch, Schulze-Rose, Fröhlich, Urban, Carl, Syrutschöck, Lederer.

MÜNCHEN. In der Galerie Heinemann gibt RICHARD KAISER einen Ueberblick über seinen künstlerischen Werdegang. Ein Vierzigjähriger, zur feierlichen Zeit des Lebensmittags, schaut er zurück auf den Weg, den er gegangen. Er braucht sich dessen nicht zu schämen: es war ein Weg zur Reife und zur Höhe. Kaiser begann zu der Zeit, da die Wogen der »Moderne« hochgingen. Seine Marinen von 1893, das etwas nervöse Moosbild von 1895 — das waren Arbeiten, die ganz im Zeichen der turbulenten, der gärenden, nervösen Kunst jener Tage standen. Aber er rang sich allmählich von der herrschenden Mode los, wurde erst monumental und schwer wie Stäbli, fand sich aber dann selbst in einer intimeren Auffassung der Natur und geht nun beruhigt und sicher in seinen Bahnen dahin. Kaiser ist ein Landschafter von reinstem Wasser: er bedarf keiner Staffage und keiner Architektur und keiner sogenannten »romantischen Naturschönheiten«; er weiß aus dem schlichtesten Motiv etwas zu machen: ein Baum, ein Fluß, ein fein überschnittenes Gelände — und schon ist eine eindrucksvolle Landschaft fertig. Seiner besonderen Liebe aber erfreuen sich die Wolken und der Himmel — oft will es mir scheinen, als seien sie ihm die Hauptsache, und die Landschaft im engeren Sinne habe ihnen nur als Folie zu dienen. In diesen Wolken und ihrer Beleuchtung feiert Kaisers Palette ihre lautesten Triumphe; da ist oft eine eminente Leuchtkraft, oft ein finsteres Gewoge: und in beiden Stimmungen sind Kaisers Wolkenmalereien geradezu meisterhaft. Seine Stoffe holt sich der Künstler besonders gerne vom Ammersee und neuerlich von dem Ammerdörflein Polling bei Weilheim: Stille, friedliche Gegenden ohne laute Gegensätze — »paysage intime« also, aber auf eigene Art modifiziert und gefunden, ohne es gesucht zu haben. G. J. W.

MÜNCHEN. Die *„Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin-München"*, der sechs Berliner und sieben Münchner Malerinnen angehören, stellt mit ihren Gästen gegenwärtig in der »Modernen Kunsthandlung« sehr interessant aus. Ich bewundere an diesen Künstlerinnen die Wucht und den »Schmiß« des Vortrags, da ist alles »Frauenzimmerliche« ausgeschaltet, und dabei ist soviel künstlerischer Ernst vorhanden, daß ich an bloße Kraftmeierei nicht glauben mag. Von den einzelnen Ausstellerinnen muß man VIKTORIA ZIMMERMANN mit ihren kraftvollen Malereien an erster Stelle nennen. Freilich ist manches dieser Bilder derb, ja fast ein wenig brutal — wie der männliche Studienkopf —, aber die Malerei hat Rasse und hohe koloristische Qualitäten. Auch ANNA VON AMIRA läßt in ihren Malereien an Kraft nichts vermissen. Am höchsten schätze ich ihr Figurenbild »Blaue Vase«; ihre landschaftlichen Arbeiten schauen mir etwas zu stark nach Paris hinüber. Die Berlinerin JULIE WOLFTHORN französisiert ebenfalls sehr energisch, wie ihr sonst sehr eindrucksvolles Bildnis der Frau Dehmel beweist. Die Arbeiten von IDA STRÖVER haben den großen Zug ins Dekorative, EVA STORTS Landschaften sind leicht stilisiert im Sinne Leistikows, für MARIE VON BROCKHUSENS Stilleben sprechen besonders die fein abgewogenen koloristischen Nuancen. Im übrigen sind noch bedeutungsvoller vertreten: KLARA SIEWERT und ANTONIE VON RITZEROW, beide mit graphischen Arbeiten, EDDA VON WEDEL (u. a. mit einem eindrucksvollen Kinderbild), HARRY FÜRTHER, HEDWIG WEISS und ADELE VON FINCK. G. J. W.

MÜNCHEN. Die Ausstellung München 1908 wurde am 18. Oktober geschlossen; sie hat an Stelle des viel gefürchteten Defizits einen Ueberschuß von 400000 M. erzielt.



ARTUR KAMPF

GENERAL JOURDAN UND DIE AACHENER MAGISTRATSHERREN



NEUE KUNSTLITERATUR

Heinrich Pallmann. Die Königl. Graphische Sammlung zu München 1758—1908. Mit vier Abbildg. München 1908. F. Bruckmann, A.-G., Preis Mk. 1.—.

Im Jahre 1758 betraute Kurfürst Karl Theodor den Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie Lambert Krahe mit der Aufgabe, die im Besitze des Kurfürsten befindlichen Kupferstiche und Zeichnungen zusammenzustellen und sie in einem eigenen Zimmer der Gemäldegalerie im Kurfürstlichen Schlosse zu Mannheim der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. Wie die Mehrzahl unserer großen staatlichen Galerie dankt also auch die K. Graphische Sammlung zu München — wie seit 1905 der offizielle Titel der alten Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung lautet — fürstlicher Entschließung ihre Entstehung. — Der gegenwärtige Direktor dieser Sammlung Dr. Heinrich Pallmann, der sich zweifellos die größten Verdienste durch vollständige Reorganisation der Sammlung erworben hat und durch diese schwierige und weittragende Tat über alle bisherigen Leiter der Anstalt hervorragt, hat das Erinnerungsjahr benutzt zur Veranstaltung einer doppelten Gabe. Pallmann hat uns in leicht gefälliger Form eine kurze aber sehr inhaltreiche Geschichte der Sammlung geliefert und dieser ersten Museumsgeschichte eine sehr übersichtliche Beschreibung und Katalogübersicht beigegeben. — Die Geschichte der Sammlung ist nicht nur für Museumsleute gedacht, nicht nur für diese interessant. Sie wirft bald fesselnde Streiflichter auf Kriegs- und Friedenszeiten, bald auf Herrscher, Künstler und Beamte. Wie die Bestände wuchsen, wie sie ergänzt, welche Künstler bevorzugt wurden, all das gibt dieser Museumsgeschichte Wert und Reiz. Wer immer sich für die Frage der Popularisierung der Künste und der Museen interessiert, wird in Pallmanns Geschichte der K. Graphischen Sammlung mit besonderer Freude bemerken, wie die Sammlung erst in den allerletzten Jahren energisch und zielbewußt die ihr von Anfang an gestellte Aufgabe verfolgt: eine Stätte der Anregung, eine Vorbildersammlung zu sein für alle Kunstfreunde und alle künstlerisch Schaffenden. Die ferneren Ziele, die Pallmann seiner Sammlung hier steckt, sind entschieden sehr verheißungsvoll und aus gesunden und sehr klugen Anschauungen entstanden, die den Interessen einer staatlichen Sammlung am besten dienen. Möchte der verdienstvolle Reorganisator dieser Sammlung von allen Seiten volle Unterstützung erfahren zum Wohle Münchens und seiner Künstler aller Richtungen. — Die Uebersicht über die Bestände der Sammlung ist immerhin so reichhaltig an Künstlernamen, daß sie als weitreichende Führung vollauf genügt. Der Katalog der »Neueren Künstler« führt etwa 300 Namen auf von lebenden Künstlern, die durch originale Zeichnungen, Stiche, Holzschnitte oder Lithographien in dieser Sammlung vertreten sind. Es dürfte kaum einer unserer größten und tüchtigsten oder meistversprechenden Graphiker der Gegenwart in dieser Liste fehlen. — Da es aber immer als beste Empfehlung des Künstlers gilt, in einer Staatssammlung vertreten zu sein, wird sich mancher Künstler Pallmanns Werkchen erwerben — um damit auch eine Bestätigung seiner staatlichen Anerkennung zu besitzen. — Auch in anderen als Künstlerkreisen wird sich der Katalog rasch Freunde machen. Dem wertvollen und nützlichen Gehalte des Werkchens hat die Verlagsfirma eine schlichte, sehr ansprechende Form gegeben und durch die Reproduktion nach einer Porträtskizze F. A. v. Kaulbachs (dem jüngsten Porträt des Prinzregenten von Bayern, vom September 1908) das Ganze zu einer sehr begehrenswerten Publikation gemacht.



A. KAMPF — DIE VERKÜNDIGUNG

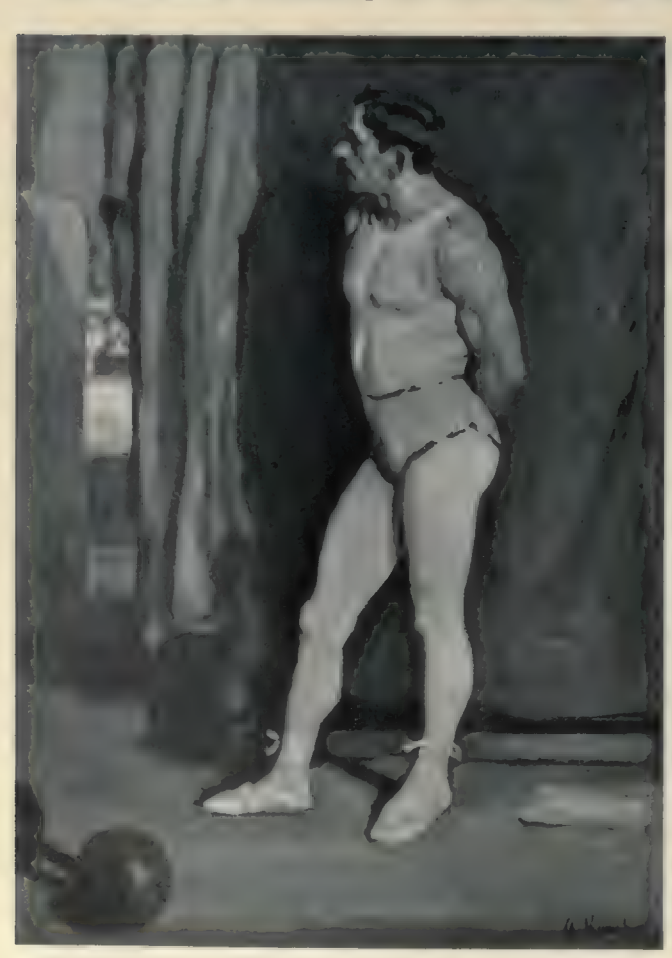
Hans Mackowsky, Michelagniolo. Berlin, Marquardt & Co. Broschiert M. 18.—.

Das Besondere dieses Werkes ist der Umstand, daß es auf genauen wissenschaftlichen Forschungen beruht, daß aber im Text alle pedantische Gelehrttuerei vermieden ist, und daß an ihre Stelle eine flüssige, leicht hingleitende Darstellung in einem sehr gepflegten Deutsch trat. Insoferne hat Mackowskys Werk neben den zahlreichen Michelangelo-Büchern, die wir zum Teil von unseren bedeutendsten Kunstgelehrten besitzen, seine

Berechtigung: Es soll und kann das Michelangelo-Buch für jene gebildeten Deutschen werden, die ein auf gründlichen Forschungen beruhendes Urteil über den Künstler haben wollen, in dem sich die Renaissance erfüllte und zugleich erschöpfte, die aber andererseits diese Forschungen selbst nicht verfolgen können oder wollen, da ihnen der gelehrte Apparat und das nötige fachwissenschaftliche Rüstzeug fehlt. — In sechs umfangreichen Kapiteln bewältigt Mackowsky den mächtigen Stoff. Besonders gelungen ist das zweite Kapitel, welches die Sixtinische Decke und ihr tragisches Gegenstück, das Juliusgrab, behandelt; bei dieser Gelegenheit werden auch die künstlerischen Beziehungen Michelangelos zur Antike untersucht. Ein heiteres Zwischenspiel ist das vierte Kapitel, das den Meister in seiner vornehm-herben Menschlichkeit vorführt, ihn im Kreise seiner Freunde zeigt, die edle Gestalt der Vittoria Colonna geistvoll charakterisiert und für Michelangelos Lyrik feinsinnige Deutungen findet. Das letzte Kapitel endlich ist dem Architekten Michelangelo gewidmet und bringt eine tiefschürfende ästhetische Auseinandersetzung zwischen ihm und Bramante. — Die Ausstattung des Werkes, zumal die illustrative, ist ganz vorzüglich. G. J. W.

Markus Zucker, Albrecht Dürer in seinen Briefen. Leipzig, B. G. Teubner. Geb. in Leinwand 2 M.

Zur historischen Orientierung über einen alten Meister dient nichts besser als die Kenntnis seiner näheren Umwelt. Aus ihr heraus spricht seine Kunst unmittelbar und überraschende Aufschlüsse bieten sich uns dar. Ich habe den Eindruck, daß der, dem Dürers Briefe, überhaupt sein gesamter schriftlicher Nachlaß bekannt ist, mit viel zuverlässigerer Kritik auch vor das Werk des Künstlers tritt. Eine gewisse Kleinbürgerlichkeit und geistige Enge, die man vor Dürers Werk besonders dann verspürt, wenn man von der Großartigkeit Michelangelos oder der feierlichen Grandezza Tizians herkommt, wird einem sofort begreiflich, wenn man Dürers Briefe (besonders die an Jacob Heller in Frankfurt a. M.) gelesen hat. — Ganz abgesehen von den psychologischen Aufschlüssen, die sie uns für das Werk des Künstlers geben, sind diese Briefe aber auch als rein menschliche Dokumente interessant, und als kulturhistorische Denkmale würden wir sie begrüßen, wenn auch ihr Schreiber nicht der Träger eines der teuersten deutschen Namen wäre. Diese billige, kleine Ausgabe der Dürer-Briefe, die sich auf die große Ausgabe des Dürerschen schriftlichen Nachlasses, veranstaltet von Lange und Fuhse, stützt, ist darum sicher vielen willkommen. Die Einleitungen und Anmerkungen sind sehr geschickt und bereiten auf die Leckerbissen der Briefe selbst, die in ihren alten, originellen Wort- und Schreibformen beibehalten sind, gut vor. Mit besonderem Genuß habe ich wieder die köstlichen Briefe Dürers aus Venedig, die an Willibald Pirkheimer gerichtet sind, gelesen. Wie sprudelt da Lebenskraft und Schaffensfreude! Und daneben muß man etwa das abgeklärte, fast schon ein wenig müde und resignierte Altersschreiben stellen, das Dürer, ein Jahr vor seinem Tode, an den Rat der Stadt Nürnberg, an die ›fürsichtigen, ehrbaren, weisen, lieben Herren‹ richtete, und in dem er ihnen seine vier Apostel zum Geschenke darbot. — Schon dieser Briefe wegen, zu denen natürlich noch zahlreiche andere, auch einige an Dürer gerichtete, treten, soll man sich das hübsche, mit Dürerbildern nicht übel geschmückte Büchlein kaufen. G. J. W.



A. KAMPF ATHLET

Joseph Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung, 1908. M. 4.80.

Diese Abhandlung ist ein willkommener Beitrag zur Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, sie erforscht ein wenig beachtetes oder stets etwas vorurteilsvoll angesehenes Gebiet und rückt es ins rechte Licht, bleibt dabei aber erfreulich objektiv und sachlich-nüchtern und verzichtet auf die selbstgefällige Begeisterung, mit der sonst ›Entdecker‹ ihre neue Weisheit in die Welt hinausposaunen. Es werden 18 Jesuitenkirchen im Westen und Nordwesten Deutschlands kritisch analysiert und dann in einem sehr unterrichteten Schlußkapitel über ›Die stilistischen und architektonischen Eigentümlichkeiten der Jesuitenkirchen‹ auf einen gemeinsamen Nenner gebracht. Neben einigen neuen Anmerkungen zur Entwicklung des sogenannten Knorbelornaments kommt bei diesem Fazit namentlich die interessante Tatsache heraus, daß im nordwestlichen Deutschland die



A. KAMPF FRÜHSTÜCK

Gotik im Kirchenbau außergewöhnlich lang fortlebte, und daß sie sich besonders in den Jesuitenkirchen behauptete — freilich nicht in ihrer ursprünglichen reinen Form, sondern, wenn man so will, als »Gotik in Dekadence«. In den Kunst- und Baugeschichten findet man auffälligerweise von dieser eigentümlichen Erscheinung kaum ein Wort, man muß darum Brauns Arbeit, welche diese Erscheinung nachdrücklich betont und historisch zu erklären sucht, als die erste bezeichnen, die sich dem interessanten, architektonisch und kulturell bedeutungsvollen Problem mit dem nötigen wissenschaftlichen Ernste nähert. G. J. W.

VERMISCHTES

DRESDEN. Die Dresdner Kunstgenossenschaft hat sich nun auch ein eigenes Haus erbaut, das seit einigen Wochen benutzt wird und am 4. November feierlich eingeweiht wurde. Der Erbauer des Hauses, von dessen Aeußerem wir S. 128 eine Abbildung geben, ist der Dresdner Architekt RICHARD SCHLEINITZ. Das Haus liegt frei an der Ecke der Grunaer- und Albrechtstraße und gereicht in seiner einfachen, geschmackvollen Durchbildung dem Straßenbilde zur Zierde. Die verschiedenen Raumgruppen des Innern, wie der Konzertsaal mit seinen Nebenräumen, die Klubräume, die Wohnung des Hausverwalters und ein Restaurant (im Untergeschoß), treten im Aeußeren charakteristisch hervor. Die Klubräume der Kunstgenossenschaft, sowie der Künstlerkeller haben ihre Eingänge an der Grunaerstraße; zu dem Saal, der für Konzerte, Vorträge u. a. dient, sowie zu den Gesellschaftsräumen, die an Vereine vermietet werden, gelangt man von der Albrechtstraße. Nach Süden schließt sich ein geräumiger Garten an das Haus. Der Saal, der ungefähr für 600 Personen ausreicht, hat Oberlicht. Die Klubräume sind nett und gemütlich; hier sind auch die Gemälde, die Büsten und sonstigen Erinnerungsstücke aus den früheren Räumen der Kunstgenossenschaft untergebracht, so daß auch die Ueberlieferung des alten Künstlerheims gewahrt bleibt. Glasgemälde nach Wilhelm Busch, Teile des Frieses vom Parthenon (nachmodelliert von Leopold Armbruster), Bilder von Kießling, Goller u. a. schließen sich dem alten Kunstbesitz an. In dem kleinen Saal, der zu den Klubräumen gehört, ist besonders bemerkenswert, daß die einzelnen Felder der schwarz und goldenen Holzdecke rasch und leicht zur Seite geschoben werden können, so daß für Ausstellungen, die hier stattfinden sollen, Oberlicht hergestellt werden kann. Der Raum in dem neuen Künstlerhause, das schon jetzt auch von anderen Vereinen der Stadt lebhaft benutzt wird, ist aufs äußerste ausgenutzt. Ohne großen Prunk sind Räume geschaffen, die zu festlichem oder alltäglichem Gebrauch geeignet sind und sich auch zu Ausstellungen von Gemälden und plastischen Werken bequem einrichten lassen. Der große Saal ist vorläufig grau getönt. Er soll später noch (aus der Hermann-Stiftung) einige Wandgemälde erhalten, nach

denen dann der gesamte Raum farbig gestimmt werden soll. Außer dem Architekten Schleinitz waren an der Ausstattung der Innenräume noch die Architekten v. MAYENBURG, PIETZSCH, OTTO, BIETZAN und VORETZSCH beteiligt.

MÜNCHEN. Professor GEBHARD FUGEL hat nach fünfjähriger Arbeit einen Freskenzyklus in der St. Josephskirche vollendet. Als Vorwurf diente ihm der Kreuzweg mit seinen 14 Stationen. Professor Fugel war damit stofflich ein für allemal gebunden, aber er erfüllte die etwas farblosen, zuweilen monoton sich wiederholenden Szenen (›Jesus fällt zum erstenmal unter dem Kreuz, ... zum zweitenmal, ... zum drittenmal) mit neuem Leben. Ist vielleicht auch kompositionell nicht alles an den Fresken geglückt, so darf man sich desto mehr des Kolorits erfreuen. Das starke Licht und das vorherrschende Weiß des Kirchenraums legten dem Künstler eine weise Mäßigung auf; er durfte nicht mit lauten, knalligen Farben kommen, er mußte sich vielmehr auf diskrete Nuancierung beschränken. Das tat der Künstler auch in den meisten Fällen (abgesehen von dem brutalen Rot bei der Kreuzigung), und es kamen daher manche vorzügliche, wundervoll geschlossene Bilder zustande: z. B. ›Christus vor Pilatus‹, ›Christus spricht zu den Frauen‹, ›Christus begegnet seiner Mutter‹. Aus solchen Bildern, die ich unbedenklich neben die besten religiösen Malereien der Gegenwart stelle, spricht ein ähnlich starkes religiöses Empfinden wie aus Piglheins großem Kreuzigungs-Panorama: fromme Schauder wehen einen an. Der Kirche kann man zu ihrem vornehmen künstlerischen Schmuck gratulieren, ebenso dem Künstler, der hier in unverdrossener Arbeit eines seiner Hauptwerke mit relativ gutem Gelingen zu Ende führte. G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

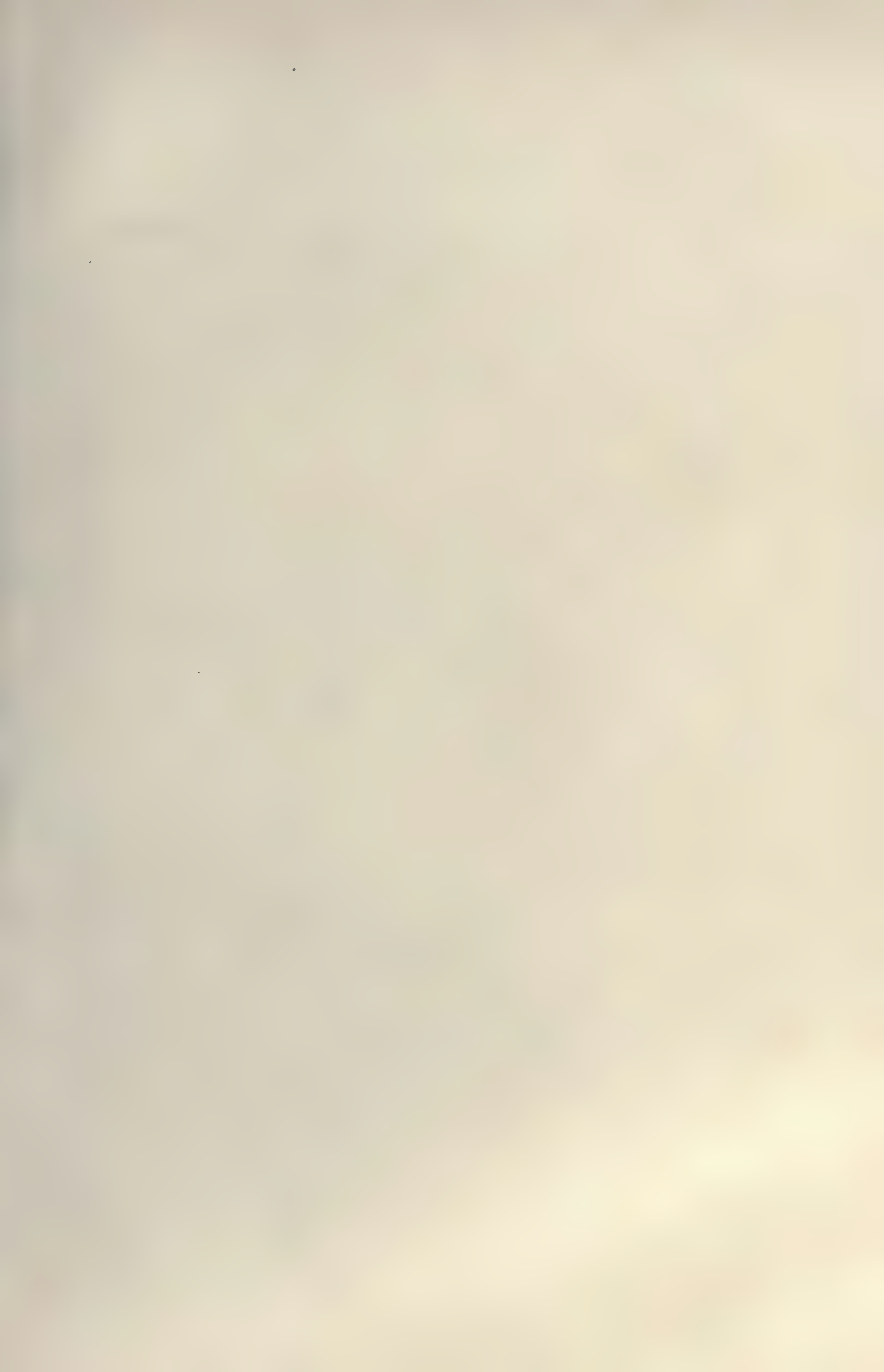
WIEN. Der Maler und Radierer FERDINAND SCHMUTZER wurde zum Professor der graphischen Künste an der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt; er übernimmt das Lehramt des Professors WILLIAM UNGER, der sich von nun an ganz der Originalradierung und dem Porträt zuwenden will.

GESTORBEN. In Berlin im Alter von 84 Jahren der Senior der Berliner Maler, der Porträt- und Geschichtsmaler Professor GOTTLIEB BIERMANN, Mitglied der Berliner Akademie der Künste; in Jerusalem der polnische Maler SAMUEL HIRSZENBERG; am 7. Oktober in Maising bei Possenhofen der Landschaftsmaler HANS KAMLAH, Mitglied der Münchner Luitpoldgruppe; in seiner westfälischen Heimat Hausberge bei Minden der Karlsruher Radierer HERMANN BRAUN, ein begabter Schüler von Professor Krauskopf, bekannt als der Schöpfer der Original-Radierungen: ›Städtebilder aus Westfalen‹, ›Das Frühlingslied‹, ›Genoveva“ und anderer tüchtigen liebevoll ausgeführten landschaftlichen Darstellungen; in Kopenhagen im Alter von 88 Jahren der Maler Professor LORENZ FRÖLICH, in Deutschland hauptsächlich bekannt durch seine Illustrationen zu Andersons Märchen und seine Holzschnitte für den Deutschen Jugendkalender.



DAS NEUE DRESDENER KÜNSTLERHAUS, ERBAUT VON RICHARD SCHLEINITZ, DRESDEN

Redaktionsschluß: 27. Oktober 1908 Ausgabe: 12. November 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





P. STACHIEWICZ
HEUERNTE



PETER STACHIEWICZ SELBSTBILDNIS

PETER STACHIEWICZ

Von M. von Gorski

PETER STACHIEWICZ wurde am 29. Oktober 1858 in Nowosiolki Goscinne (Galizien) geboren. In Lemberg absolvierte er Gymnasium und Polytechnikum. Wie Joseph von Brandt, wie Julian Falat, wie der 1907 verstorbene Johann von Stanislawski gehört er also zu der großen Legion polnischer Maler, die den technischen oder mathematischen Studien entflohen sind, um sich der Kunst zu widmen. Seit 1877 bis 1882 studierte er in der Krakauer Kunstschule, an deren Spitze damals der berühmte Jan Matejko stand. Darauf brachte er zwei Jahre in der Münchner Akademie unter Prof. Seitz' Leitung zu. Nach einer italienischen Reise ließ er sich in Krakau nieder, wo er bis jetzt wohnt. Seit 1902 besitzt er jedoch ein zweites Atelier in München, wo er die Hälfte eines jeden Jahres zubringt.

Volkstümliches, Sagenhaftes, Dichterisches hat ihn von jeher angezogen. Das patriotische Element spielt bei ihm keine unbedeutende Rolle, das religiösmystische und mythische klingt aber am häufigsten und am innigsten. Ist es ein bloßer Illustrator und wäre dies der Grund, warum er öfter zur Kreide als zum Pinsel greift, mehr grau in grau als farbig malt? Nein, doch läßt es sich nicht leugnen, daß er nicht selten die Themata seiner Werke aus Dichtungen und Volkslegenden schöpft. Je frömmer, naiver, duftiger die letzteren sind, desto lieber, näher sind sie ihm. Die Mutter Gottes führt selbst die armen Seelen durchs Fegefeuer, um ihre Leiden zu lindern. Sie hängt die eben gewaschenen Windeln ihres Sohnes auf, ein Sonnenstrahl wäre jetzt erwünscht und sieh, da bricht schon einer durch die Wolken: seitdem erscheint die Sonne an ihrem Tage, am Sonnabend wenigstens einmal. — Als Maria in großer Eile, am schwülen Mittag nach Aegypten flüchtet, ergreift sie Mitleid für den Esel, der sie und das Kindlein trägt, sie macht Halt und läßt ihn aus dem Bache trinken, der quer über den Weg rinnt. — Die Lerche wurde durch den Schmerz des Gekreuzigten so gerührt, daß sie den ärgsten Dorn aus der Marterkrone, denjenigen, der in

die Schläfe hineindrang, mit ihrem Schnäblein herauszog. Die Mutter Gottes sah es und seitdem beschützt sie ganz besonders die Lerchen, die den ganzen Winter hindurch vor ihrem Throne sitzen und singen — — Solche Sagen aus der polnischen Marienlegende sind es, die Stachiewicz am meisten gerührt und angezogen haben.

Den ersten größeren Erfolg, den er erntete, verdankt er einem Zyklus — denn als Dichter und Interpret epischer Stoffe spricht sich Stachiewicz natürlicherweise am liebsten in Zyklen aus — dem halb traurigen, halb humoristischen Märchen von einem sehr armen, sehr alten Ehepaar, das Tag und Nacht den Tod herbeiruft. Als er aber erscheint und an die Tür klopft, will ihm keines von den beiden zuerst öffnen: schließlich muß er sich durch den Schornstein in die Hütte hineinschleichen. Die Situation wurde hier nicht von der rein komischen Seite aufgefaßt; in den Kartons spiegelt sich eher eine wehmutsmitleidsvolle Stimmung, die an den derberen Volkston eben nur streift. 1886 entstanden, wurden die Bilder 1891 in Berlin mit einer „ehrenvollen Auszeichnung" bedacht.

In demselben (1891) Jahre malte Stachiewicz in Oel zehn Szenen aus dem Leben der Bergleute in den Salzgruben zu Wieliczka. Anfangs erschienen sie als Dioramen auf der Lemberger Landesausstellung und verfehlten da ihren Eindruck. Erst später kamen sie zu ihrem Recht, es sind nämlich tüchtige, zum Teil koloristisch wirksame Bilder, die Rahmen und helles Licht brauchen. Eins von der Serie „Letztes Glückauf" (Begräbnis eines Bergmannes) befindet sich heute im National-Museum zu Krakau.

Stachiewicz bleibt einstweilen bei der Oelmalerei. Das Jahr 1892 bringt zwei Szenen patriotisch-historischen Inhalts: „Abschied der Sensemänner" im Kosciuszkos Aufstand von 1794 (Museum zu Rapperswil in der Schweiz) und „Der Weg nach Sibirien" (seinerzeit reproduziert in der „Kunst für Alle"). Doch bald kehrt der Künstler zu seinem lieben „Schwarz auf Weiß" und zwar zu einem sagenhaften Zyklus zurück: „Winterabende" (1893). Die Titel einiger seiner Kartons lauten: „Märchenerzählen", „Flecken auf dem Monde", „Entschlafene Ritter in einer Gebirgshöhle", eine Sage, die mit dem Barbarossa-Mythus beinahe identisch ist. 1894 und 1895 erscheinen die zwei Zyklen der „Marienlegende", die eigentlich die große Popularität des Malers gründeten. Ueber den Inhalt der grau in grau, nur hie und da leicht gefärbter Bilder gibt das oben Gesagte Aufschluß. Sie riefen überall Bewunderung hervor, wurden im ganzen Lande durch gute Heliogravüren bekannt. Die Krakauer Akademie der Wissenschaften krönte sie mit dem Kunstpreis, über den sie verfügt, das K. K. Kultusministerium kaufte einen der Zyklen, den weniger gut geratenen, um ihn dem National-Museum in Krakau zu überweisen. Seit 1893 war der große Matejko tot und die provisorische Leitung der Krakauer Kunstschule sollte ein Ende haben, ein neuer Direktor ernannt werden. Es wurde darüber auch mit Stachiewicz verhandelt, doch wollte er seine eigenen alten Professoren nicht entfernen. Er blieb bei seinem persönlichen Schaffen.

1902 verfertigte er 22 halbfarbige Kompositionen zu „Quo vadis?" Mir dünkt es aber, als ob einige einzelne Köpfe der Helden besser gelungen wären. Sie sind mit anderen Idealgestalten aus den Romanen Heinrichs Sienkiewicz in vortrefflichen Holzschnitten im Warschauer „Tygodnik illustrowany" veröffentlicht worden. Denn Stachiewicz hat ja selbstverständlich auch sehr viel für Zeitschriften gezeichnet. Jahrelang war er die Stütze des genannten Warschauer Blattes, später künstlerischer Leiter der in Krakau erscheinenden Halbmonatsschrift „Swiat" (Die Welt), Mitarbeiter der „Modernen Kunst", „Illustration", „The Churchman" usw.

Im Jahre 1905 wurden die hier besonders be-



PETER STACHIEWICZ — WEIBLICHER AKT



PETER STACHIEWICZ
STUDIE



PETER STACHIEWICZ — HEILIGE ANNA

Aus dem Zyklus „Gottes Jahr“

sprochenen „Ateliergespenster“ ausgestellt. Dann entstand ein Altarbild für den Dom in Posen, wo das Herz Jesu-Motiv, das zu so vielen häßlichen Werken Anlaß gegeben hatte, sehr glücklich gelöst wurde.

Das verflossene Jahr brachte wiederum einen volkstümlichen und religiösen Zyklus: „Gottes Jahr“. In zwölf Kompositionen hat Stachiewicz die Monate charakterisiert, indem er die populärsten Heiligen dieser Spanne Zeit und zwar nach Sprüchen aus des Volkes Munde dargestellt hat. Es mögen hier zwei derselben auf die beigefügten Illustrationen bezüglichen in der Uebersetzung der Frau Isa Rasch angegeben werden.

Juni:

Fürs menschliche Wohl und zu Gottes Ehren
Bringt der heilige Johann einen Krug von Beeren.

Juli:

Die heilige Anna betet neben ihrer Herde,
Daß dreifaches Futter ergebe die Erde.

Stachiewicz steht in voller Manneskraft, Schöpfungskraft. Dem talentvollen Maler der Bergleute können wir ihr ermutigendes Wort zurufen: „Glück auf!“

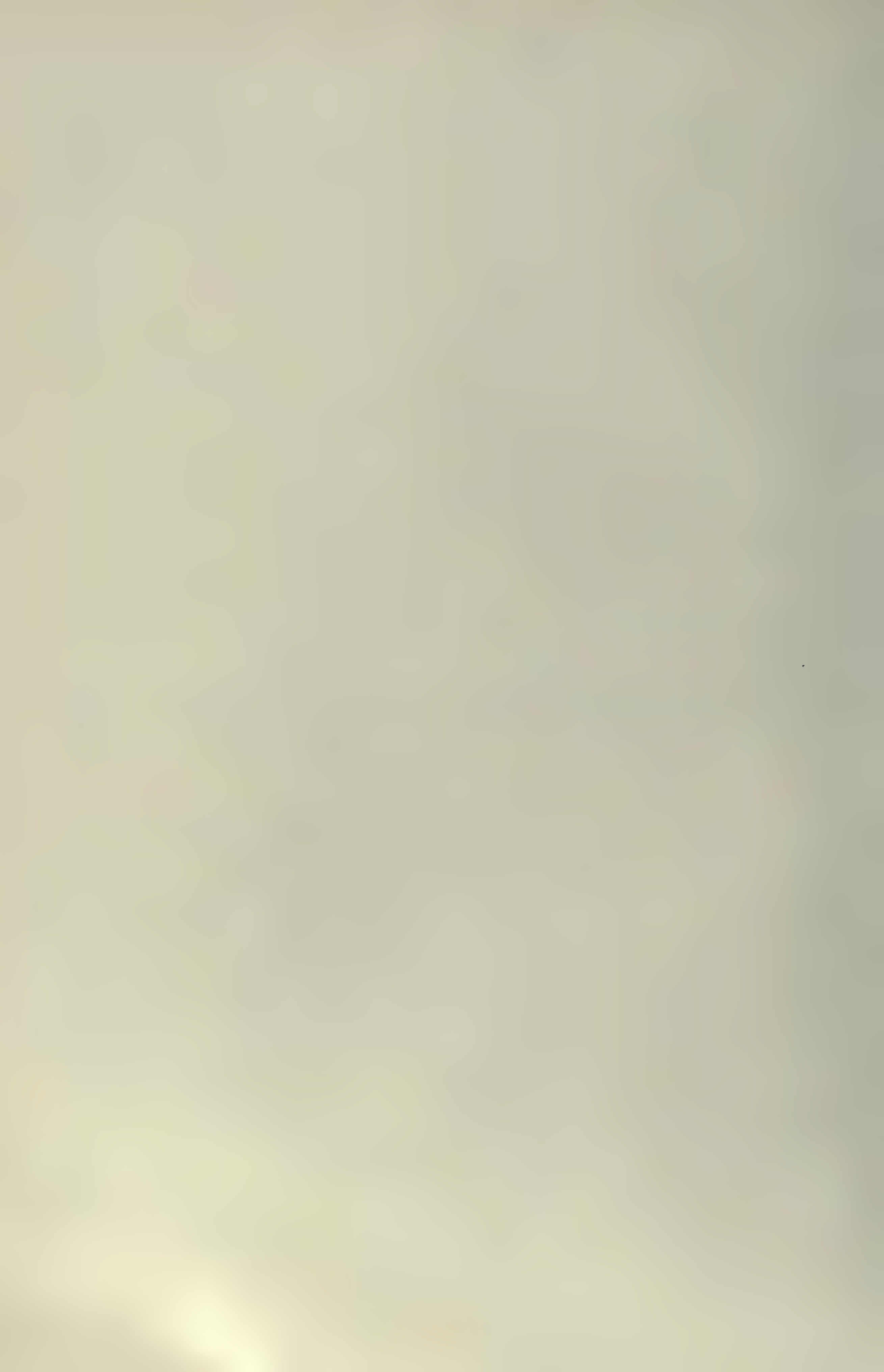
GEDANKEN ÜBER KUNST

Ehe man den Kunstwert von Gemälden oder Zeichnungen ermessen kann, muß man verstehen, Bilder anzusehen. Zum Ansehen gehört noch keine besondere ästhetische Begabung, sondern nur Geduld und guter Wille. Selbstverständlich muß jedes Bild auf seine eigene Weise angesehen werden. Bei manchem genügt ein Blick, während bei anderen mehrmalige ernstliche Vertiefung nötig ist. Das Ansehen wird sehr unterstützt, wenn man imstande ist, sich dadurch von einzelnen Teilen des Bildes genauere Rechenschaft zu geben, daß man sie abzeichnet, und sei es auch nur mit wenigen Strichen. Aber auch, wer gar nicht zeichnen kann, wird es lernen, den tatsächlichen Inhalt von Bildern zu erfassen, sobald er einige gute ältere und neuere Malereien genau und eindringlich anzusehen sich die Mühe nimmt.

Friedrich Naumann

ATELIERGESPENSTER

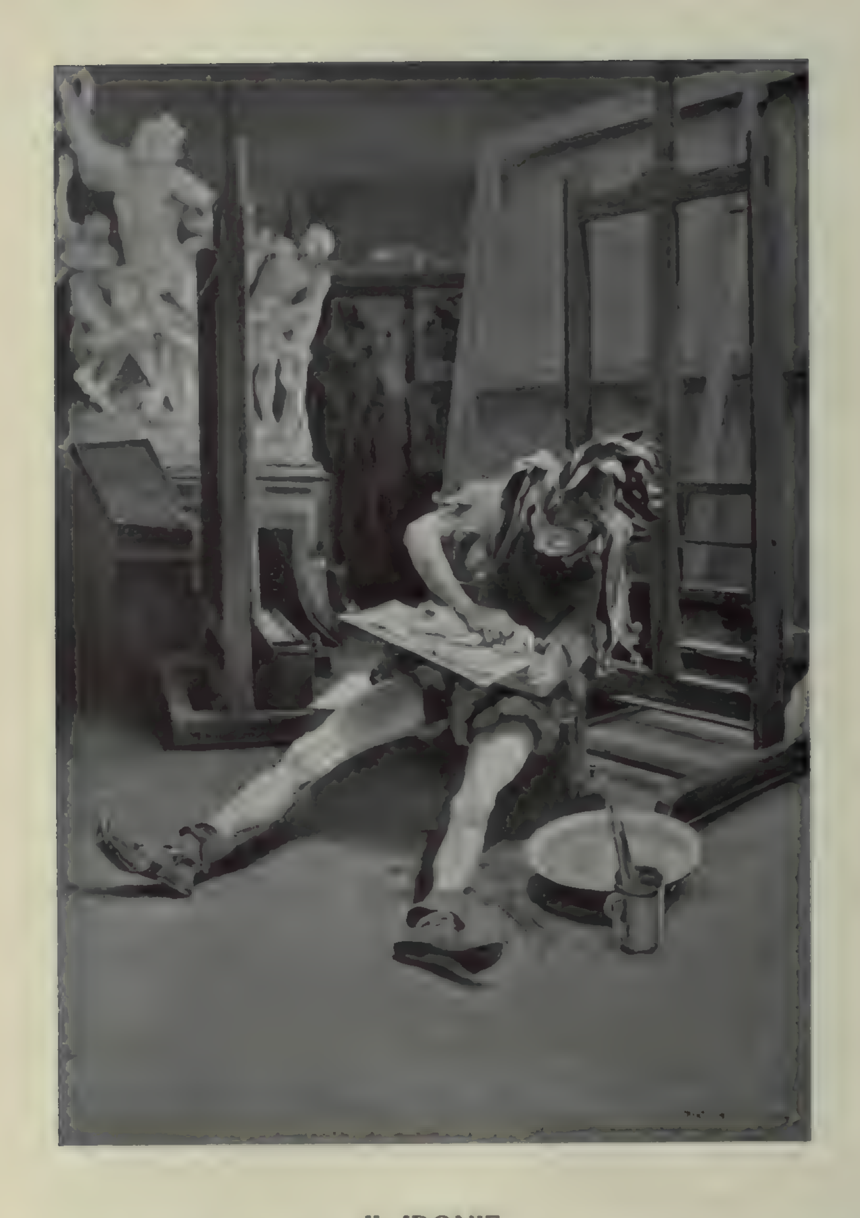
EIN ZYKLUS VON PETER STACHIEWICZ
▣ MIT TEXT VON C. M. VON GORSKI ▣





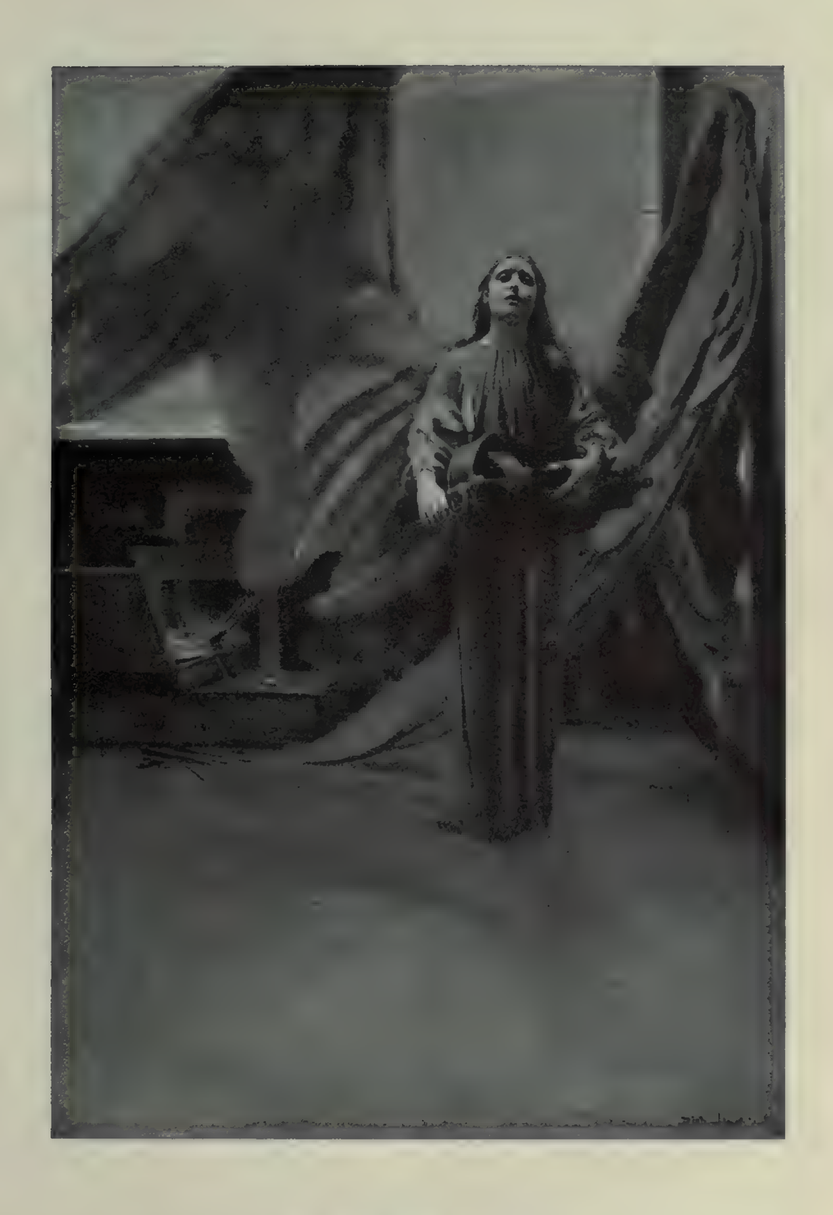
I. DIE MUSE

Ja, alle Hemmnisse sind überstanden! Wie lang auch der Kampf, wie schmerzvoll auch das Ringen nach Freiheit sein mochte, alles ist schon verschmerzt, für heute und morgen vergessen. Jetzt gilt's nur der Kunst zu leben, die Bahn ist frei und Mut ist halber Sieg. Von allen Seiten erschallen Mahnrufe, des Künstlers Leben sei nur ein stets zu wiederholender Kampf mit seinem innersten Drange, mit dem Schicksal, mit der Menge. Dieses Geschrei ist erbarmungslos und — zwecklos. Mögen den von äußerlichen Fesseln befreiten Künstler Neid, Haß und Unsinn verfolgen, sobald er, seiner selbst bewußt, seine ganze Persönlichkeit, sein Heiligstes, durch niemanden anderen ausdruckbares, intimes Gut aussprechen darf, was kümmert ihn Spott und Pöbel? Das ist ja alles sterblich, ewig ist nur das einfach, ernst und edel vor der Welt, nicht für die Welt, enthüllte Gefühl. Inmitten solcher Träume erscheint dem jungen Künstler in der winzigen Mansardenstube das erste der „Ateliergespenster", die vielverheißende Muse, der ersehnte Ruhm. Eine laubbekränzte weibliche Gestalt, halb Mädchen, halb Frau. In der Linken trägt sie einen Lorbeerkranz, wovon ihr aber schon jetzt ein Zweig zur Erde fiel. Mit der Rechten weist sie auf ein großes, auf der Staffelei stehendes Gemälde. Ich glaube es in Stachiewicz's Werkstätte gesehen zu haben: es ist ein Gang zum Kirchhof. Doch wie entfernt ist heute der Tod! Wie viel Leben wird man den künftigen Bildern einhauchen, wie viel Blut den erträumten Menschen einflößen dürfen und können. Ein polnischer Dichter sagt vom Ruhme: wenn man ihn erobert hat, kann man ihn unter die Füße einer Frau legen, damit sie darauf nach Herzenslust stampfe. Ein anderer: Ruhm ist ein schönes Ding, wert, durch Mühe zu erringen. Taten bringen Glanz und Licht dem Vaterlande. Und der Franzose, Vauvenargues, lispelt dazu: Die Glut der Morgenröte ist nicht so süß, wie die ersten Blicke des Ruhmes.



II. IRONIE

Und nun zur Arbeit. Das Bild wird nicht nur in der Dämmerungsstille erdacht, es wird am Tage geprüft, in der Nacht erträumt, immer von großer, heimlicher Liebe umsponnen. Seiner Ziele, seiner technischen Fertigkeit ist der junge Maler ganz sicher. Dem ersten seiner Bilder zuliebe hat er alles verlassen: Leichtsinn und Frohsinn, sogar die Minne. Er fühlt, daß Frauenliebe mit der Wonne künstlerischer Schöpfungskraft sich nicht messen kann. Fleiß, Mühe, Wollen, Hoffen — das ist sein Leben. Er weiß aber nicht — so jung ist er — daß nach den kurzen Stunden der Liebe, nach langen bangen Monaten der Erwartung der Tag des Gebärens kommt, der schmerzvolle, der todesgefährliche. Er ist noch nicht Mensch genug, um auch die Frauenleiden zu ahnen. Eines Tages sieht er sein Bild, sein Kind, mit frischen, keuschen Augen an. Ein fremdes, kaltes Ding steht vor ihm. Es gibt nicht Das, was er aussprechen wollte, nicht Das, wonach er sich sehnte. Hat er etwa kein Talent, hat man ihn nicht mit Recht gemahnt, die Künstlerbahn nie zu betreten? Soll er nicht gleich seine Werkstatt verlassen, sein Malergerät durchs Fenster herausschmeißen? Die Vision des Ruhmes, die weißgekleidete Muse, ist verblichen, verschwunden. Ein anderes „Ateliergespenst" haust in dem Stübchen. — „Ironie" — Selbstironie — nennt es Stachiewicz. Ein Narr mit Kappe und langen dünnen Beinen hat sich vor der Staffelei hingesetzt und wischt die Farben von der Palette aus. Verrichtet er diese Arbeit mit einem Lappen oder mit einem Zeitungsblatt? Nein, das letzte kann ich Stachiewicz nicht zumuten. Es ist eben sein Verdienst, allgemein übliche, abgebrauchte Motive beiseite gelassen zu haben. Die materielle Not, der böswillige Kritiker spielen in seiner Künstlertragödie keine Rolle. Sie ist rein innerlich empfunden und wirkt desto inniger und tiefer. Eins noch darf ich nicht vergessen: im Hintergrunde des Ateliers steht ein Abguß der Laokoongruppe. Der Schmerzensmann der Antike schaut dem seelischen Schmerze eines Modernen zu.



III. MELANCHOLIE

Nach langen, düsteren, hoffnungslosen Tagen erschien im Atelier ein neuer Geist. Heitere Schaffenslust wird er kaum bringen, doch Trübsinn ist es auch nicht. Melancholie nennt ihn Stachiewicz. Wenn von polnischen Malern die Rede ist, muß ich unwillkürlich an polnische Dichter denken. Unsere Künstler sind ja so viele Jahre hindurch ihre Schüler und Interpreten gewesen. Das darf man den letzten nicht verargen, denn es gab doch wirklich was zu interpretieren. Heutzutage haben sich die polnischen Maler vom Zauberbanne ihrer älteren Brüder losgelöst. Sie suchen und schaffen — wie überall — ihre eigene, ausschließlich malerische Welt. Doch — um nur den großen, tiefen Jacek Malczewski zu nennen — gibt es noch plastische Künstler, deren Werke nicht selten an das Ideal der Dichter erinnern. So gedenke ich hier des Wortes: „Zweierlei ist die Melancholie, die eine stammt von Kraft, die zweite von Schwäche. Die erste wird hohen Geistern zu Flügeln, die andere Leuten, die ertrinken — zum Stein." Stachiewicz — ohne wahrscheinlich an des Dichters Ausspruch gedacht zu haben — hat diese zweite dargestellt. Auf dem helleren Grunde des großen Atelierfensters erhebt sich eine hehre Gestalt. Beflügelt ist sie, wie die Melancholie der tätig wirksamen Leute. Sie spielt die Leier. In Deutschland gehört wohl heute dieses Instrument in die Rumpelkammer oder auf die Bühne, in Polen trifft man noch ab und zu Leier und Leiermann. Der Sänger ist meist blind, sein Gesang rauh, dem alten Zeug sind nur wenige Töne zu entlocken, einige volkstümliche Weisen. Und die sind das einzige, was du dem armen Künstler zum Trost bieten kannst, Melancholie, Vorsängerin polnischer Dichter und Maler.

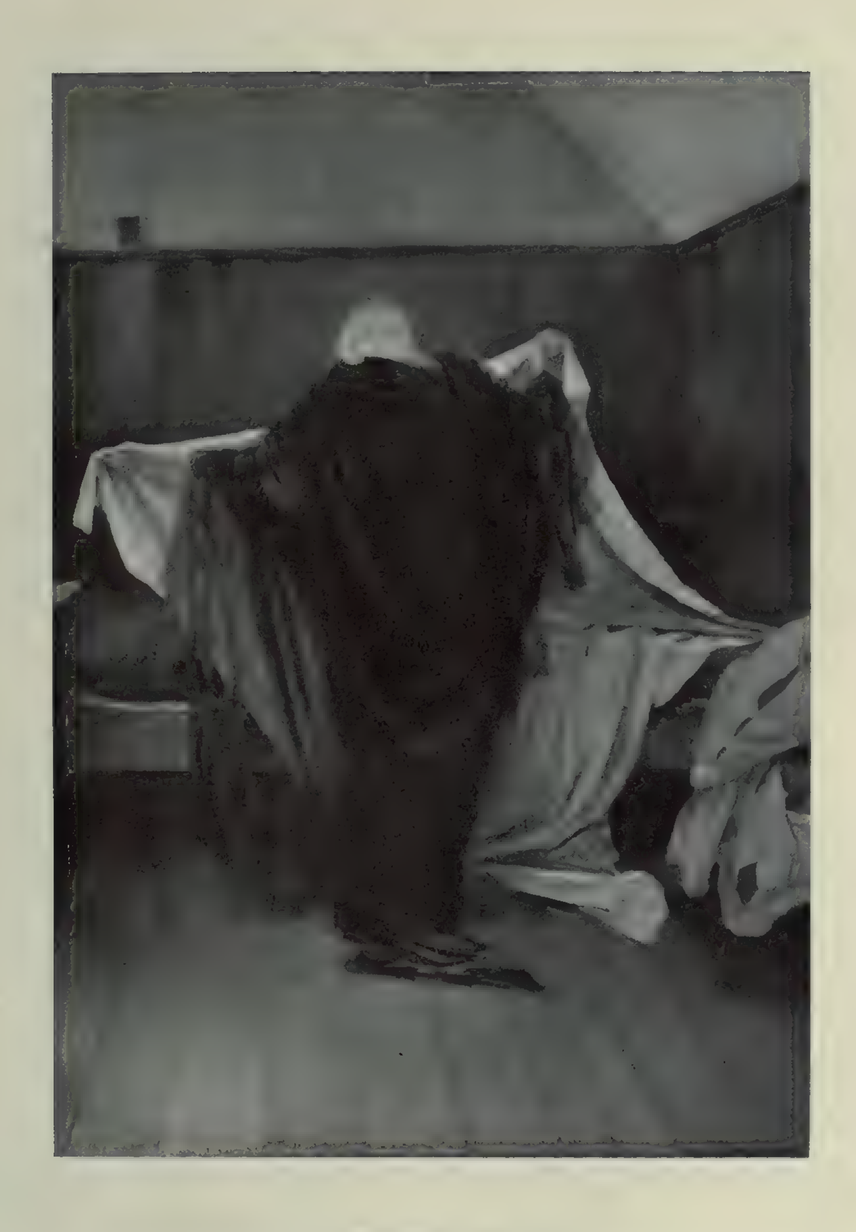


IV. VERZWEIFLUNG

Gibt es im Leben eines wahren aufrichtigen Künstlers nie eine Stunde vollen freudigen Schaffens? Hat er nie an einem feierlichen Tage das Gefühl, Gesandte aus fernen Landen könnten an seine Tür klopfen, um ihn zur Lorbeerkrönung auf dem Kapitol einzuladen — und er, der eifrig Wirkende, würde den hohen Herren die Tür doch nicht öffnen, da er eben jetzt in Glut und Wonne schafft? Stachiewicz scheint das nicht anzunehmen. Eine triumphierende Nike im Vollgefühl ihrer Macht, ein Weib so schön und siegesbewußt, wie nur antike Göttinnen es sind, trat nie in seines Malers Heim. Auf Kränze kommt es hier nicht an, es heißt die „welke Brust" mit Stolz und Mut zu erheitern, zu erheben. Dem Künstler Stachiewicz's wird Eins nie gegönnt: die Freude am vollendeten edlen Werke, das seiner Seele entspräche, sie auszudrücken vermöchte, das ihn beruhigte, das Höchste ihm brächte: den „Lohn, der reichlich lohnet".

Wir wissen zwar, daß der Maler Kränze geerntet hat, da eine bösartige Furie mit Schlangenhaar die Blätter daraus mit höhnischer Miene herausreißt. Ein arger wilder Windsturm scheint in der Werkstatt gehaust zu haben. Die Staffeleien wurden umgestürzt und liegen elend am Boden. In einem Winkel haben sich Blindrahmen mit aufgespannter Leinwand versteckt.

Wird wohl der Künstler in dieses verwüstete Atelier je heimkehren? Wird er den Mut und die Lust haben, die Staffeleien nochmals aufzurichten? Ich glaube es kaum. Die Lorbeerbäume wuchsen und blühten ja nur deswegen, um vor ihm kahl, entblättert zu erscheinen.



V. LETZTER TROST

Der fünfte Akt einer Tragödie pflegt kurz gefaßt zu sein. Stachiewicz's Zyklus bildet zwar kein geschlossenes Ganzes, kein regelrecht aufgebautes Drama — es sollten ja nur reihenweise Ateliergespenster erscheinen — doch hat das Finale die Stimmung eines einfachen, knappen Tragödienschlusses. Es bringt, wie bei den größten Dichtern, sanfte Beruhigung, beinahe Trost.

Eine schwarzgekleidete Gestalt von hinten gesehen. Nur auf dem Haupte schimmert ein Stück weißen Gewandes. Sie naht sich einem Bette, mit beiden Händen ein leuchtend weißes Leichentuch ausbreitend. Wie in dem ganzen Zyklus, bekommen wir auch hier den Helden der Tragödie, den Künstler selbst nicht zu sehen. Visionen, lauter Visionen! Wer ist es aber, der heute im Atelier erscheint? Entsagung, Verzichten auf Hoffen und Ringen? Es ist ganz einfach der Tod, der stille, der mitleidsvolle, das einzige Glück, das einem müden Künstler beschieden sein kann. Nach all der Mühe, allem Leid, aller Trübsal kommt er, der oft herbeigewünschte, ersehnte, endlich erflehte. „Du bist die Ruh, Du bist der Frieden."

Und nun folgt kein weiteres Bild. Keine hergebrachte Apotheose. Keine Posaunen der künftigen Fama, keine Hoffnung auf Nachruhm. Man hat Stachiewicz oft eine gewisse Neigung zur optimistischen Sentimentalität, zum jungfräulichen Rosen- und Lilienpflücken vorgeworfen. Im Zyklus „Ateliergespenster" ist davon keine Spur. Hier zeigt sich Stachiewicz als ein Mann, der das Leben, des Künstlers Leben, ernst und tief empfunden und verstanden hat. Er hat es mit offenen, hellen Augen, aber mit Dichteraugen gesehen, mit aufrichtigem Sinn dargestellt. Hier erscheint er als Mensch, der viele Träume seines Helden mitgeträumt, viele seiner Niederlagen mitgetragen hat. Und der auch in der eigenen Seele viel gelitten haben mag.



PETER STACHIEWICZ STUDIE

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Im *Salon Gurlitt* nehmen den Hauptraum Werke des ausgezeichneten Weimaraner Landschafters TH. HAGEN ein, die wieder beweisen, daß der Künstler unbestreitbar zu den ersten im Fache zählt. Neben zwei älteren, in schweren, etwas trüben Tönen gehaltenen Bildern mit dicken, schwarzen Schatten erscheinen die neueren Arbeiten um so lichter, sonniger. Schlichte Motive, ein nach hinten führender Feldweg am Abhang, eine Dorfstraße, herbstliche Felder mit zusammengebundenen Garben; von einer prachtvollen Perspektive und Weiträumigkeit, oft auf ein blasses Blaugrün gestimmt, selten nur mit etwas zu harten Akzenten im Vordergrund belastet. Die Landschaften von R. STERL (Dresden) bedeuten das gerade Gegenteil davon; sie sind zwar stimmungsvoll, aber, wie auch seine übrigen Bilder, meist zu unbestimmt, so daß man oft nicht über den Eindruck hinwegkommt, als fürchte sich der Künstler, der Form auf den Grund zu gehen. Von KONRAD STARKE sind u. a. einige koloristisch abscheuliche Akte, von L. STUTZ mehrere geschmackvolle, starkfarbige Blumenstilleben ausgestellt, sowie eine höchst interessante Kollektion von Tuschzeichnungen des geistreich erzählenden, kurz, prägnant und mit sicherem Strich arbeitenden CONSTANTIN GUYS (1802—1892).

Das Werk FRITZ VON UHDES ist in dieser Zeitschrift bereits im 1. Heft des Jahrgangs 1907/08 eingehend von berufener Hand gewürdigt worden aus Anlaß der Münchner Ausstellung. — Die *Galerie Eduard Schulte* führt uns jetzt in Berlin eine große Reihe (ca. 70) seiner Bilder vor, darunter viele in Privatbesitz befindliche, wenig oder gar nicht bekannte Werke. Der Ueberblick über das Schaffen des nunmehr Sechzigjährigen ist ausgezeichnet. Er beginnt mit mehreren frühen, etwas romantisch angehauchten Bildern aus den 1870er Jahren, aus der Zeit der braunen Sauce: die ›Bacchantin‹, das ›Irrlicht‹, der ›Klostergarten‹, das ›Reitergefecht‹ repräsentieren diesen Stil. Dann der Umschwung zur Freilichtmalerei: ›Der Leierkastenmann kommt‹ (1883) und mehrere andere. Das weitere Fortschreiten ist jahresmäßig zu belegen; aus den 90er Jahren nicht weniger als sechs verschiedene Fassungen der Tobiaslegende, ebenso mehrere Redaktionen vom ›Schweren Gang‹, weiterhin von großen Gemälden, u. a. die ›Predigt am See‹, die ›Würfler um Christi Rock‹, ›Anbetung der Könige‹ und das kürzlich hier besprochene große ›Abendmahl‹. Viele ganz vorzügliche Skizzen und Studien — so zu dem Altarbild in der Lutherkirche in Zwickau (1904) — vervollständigen das Bild von der Kunst dieses Meisters, dessen Name in der Geschichte der Malerei unserer Zeit immer an allererster Stelle wird genannt werden müssen. Jedenfalls ist er einer der populärsten Künstler deswegen, weil ihm die



PETER STACHIEWICZ — HEILIGER JOHANNES



PETER STACHIEWICZ
ALLERSEELEN

Malerei nie Selbstzweck gewesen ist, wie so vielen anderen, sondern weil er in der Zeit des fanatischsten l'art pour l'art stets in dem altfränkischen, längst abgetanen Wahn befangen blieb, daß ein Kunstwerk nicht nur mit den Sehnerven, sondern auch mit der Seele angesehen werden solle. Das danken wir ihm vor allem. — Des weiteren ist bei Schulte ausgestellt von GUSTAV SCHÖNLEBER eine Kollektion Landschaften von sehr verschiedener Qualität, darunter die in Jahrg. 1907/08 S. 547 abgebildete schöne Ansicht von Laufenburg, ferner Landschaften von ALBERT LAMM und gute Farbenholzschnitte von HANS NEUMANN, München.

Der *Kunstsalon Rabl* führt ein großes Porträt von ED. MANET »Die Pariserin« vor. Eine Dame in schwarzem Kleid vor grauem Grund, auf dem blonden Haar ein koketter, schwarzer Hut. Der Ausdruck des halb stark beleuchteten, halb ganz beschatteten Gesichts ist recht stumpf, fast blöd, wogegen die rein malerischen Qualitäten des Bildes, die Lichtführung, die Behandlung des Stofflichen, ganz meisterhaft sind und in die beste Zeit Manets weisen. Ein scharf charakterisiertes Bildnis eines bartlosen Herrn mit Brille gibt Kunde von der Schaffensart MENZELS in der Mitte der 1850er Jahre, und von dem für die Kunstgeschichte erst vor kurzem entdeckten C. BUCHHOLZ ist ein sehr delikater »Thüringer Bauernhof«, — trübe Stimmung, hoher, grauer Himmel, prachtvolle Tiefenwirkung — ausgestellt. MAX LIEBERMANN ist mit 40 Studien und Skizzen vertreten, ebenso OTTO H. ENGEL, sowie CARL LANGHAMMER mit guten Landschaften, die nur auf die Dauer durch das fast immer wiederholte Rezept der schräg ansteigenden Silhouette einer Baumgruppe langweilig zu werden drohen. R. S.

ZUR MUSEUMSREFORM

In den »Preußischen Jahrbüchern« (Band 134, 1. Heft) veröffentlicht der Berliner Privatdozent WERNER WEISBACH einen Artikel, überschrieben »Kunstgenuß und Kunstwissenschaft«, der Probleme der Museumsreform berührt, die früher oder später einer Lösung entgegengeführt werden müssen. Weisbach geht von der Ueberfüllung unserer Museen aus, berührt die Frage der sogenannten Depotmuseen, denen er mit Recht etwas skeptisch gegenübersteht, und kommt zu dem Schluß, daß trotz allen Vollstopfens, trotz unersättlicher Sammelwut die Museen gewöhnlich nicht imstande seien, mit ihren Originalen allein ein abgeschlossenes Bild von einer Zeit oder einem Meister zu geben. »Zur Ergänzung bedarf man Reproduktionen nach den nicht vorhandenen Meisterwerken an anderer Stelle. Des Wertes von Nachbildungssammlungen ist sich die Altertumswissenschaft von früh an bewußt gewesen und hat allenthalben ihre Gipsmuseen gegründet und systematisch ausgestaltet.« Weisbach wünscht die Nachfolge der neueren Kunstwissenschaft auf diesen Wegen und weist auf den ganz einzigartigen Wert der Abgußsammlung des Pariser Trocadéro hin; ihre Bedeutung werde schon durch ihren Namen ausgesprochen: »Musée de sculpture comparée«.» Eine Abgußsammlung«, sagt Weisbach, »wird nur dann ihren Zweck erfüllen, wenn sie, streng systematisch geordnet, Lehrzwecken dienstbar gemacht wird. Sie ist nicht dem Genuß, sondern dem Studium bestimmt, und je sachlicher ihre Aufstellung, je einfacher die Ausstattung der Räume, desto mehr wird sie ihrer Bestimmung entsprechen. In prunkvolle Museumsräume läßt sie sich nicht einfügen und wird dort immer einen falschen Eindruck hervorrufen.« Entschieden Front macht Weisbach gegen die Art, wie im Münchner Nationalmuseum Originalbildwerke und Abgüsse in denselben Räumen nebeneinander aufgestellt sind. »Die Aufmerksamkeit wird dadurch von dem Besitzstand der Originale eines Museums abgezogen, namentlich wenn, wie in München, einzelne Abgüsse durch die Art der Aufstellung und Ausstattung der Umgebung sozusagen noch künstlerisch gehoben erscheinen. Das Gefühl für die Qualität des Originals muß durchaus erhalten bleiben und darf durch nichts beeinträchtigt werden. In einer Abteilung, in der Originale untergebracht sind, dürfen sich keine Gipsabgüsse vordrängen — und nun gar dekorativen Effekten zuliebe.«

Noch einer anderen Reproduktionssammlung bedarf die Kunstgeschichte dringend und diese läßt sich leichter und weniger kostspielig verwirklichen. »Die Kunstgeschichte ist nicht zum geringsten eine vergleichende Wissenschaft, und daher ist ein möglichst umfangreiches Vergleichsmaterial für sie ein Haupterfordernis... Es muß eine öffentliche Stelle geben, an der universal und auf Vollständigkeit gesammelt wird. Die Einrichtung von Photographien-Archiven ist eine berechtigte Forderung der Zeit.« Diese Photographien-Archive, meint Weisbach, sollten nicht Anhängsel der Kupferstichkabinette und



PETER STACHIEWICZ ZEICHNUNG

graphischen Sammlungen sein und als solche je nach Laune des jeweiligen Direktors bald ausgebaut, bald vernachlässigt werden. Das erscheint nicht angemessen der Bedeutung, die solchen Reproduktionssammlungen zukommt. Sie helfen den Originalsammlungen in der Erfüllung einer doppelten Pflicht: der, das Quantum an Kunstgenuß nach Möglichkeit zu steigern, und der, die Mittel für ein wissenschaftliches Studium der Zusammenhänge zu bieten. ›Eine Vorsicht, nicht mit den Originalsammlungen zu sehr in die Breite zu gehen, scheint heute dringend geboten. Der Kunstgenuß wird dadurch nicht erhöht. Er läßt sich nur durch Zuführung des wenigen Allerbesten vermehren. Die Wissenschaft aber wird durch die Ausgestaltung von Reproduktionssammlungen in dem angedeuteten Sinne vollauf befriedigt werden.‹

EIN NEUES PLASTISCHES WERK VON MAX KLINGER

DRESDEN. *Ein neues plastisches Werk von Max Klinger* ist jetzt in der Galerie Ernst Arnold in Dresden ausgestellt, ein Athlet in Abwehrstellung, wohl die reifste Frucht, die aus Klingers Studium des athletischen Menschen hervorgegangen ist. Dieses Studium war ernst genug. Hat doch der Künstler monatelang einen hervorragend schön gebauten Athleten bei sich im Atelier gehabt. Im Gegensatz zu der Statuette des ruhenden Athleten mit über dem Hinterkopf gekreuzten Armen hat Klinger diesmal seinen Athleten überlebensgroß dargestellt und dadurch das Gewaltige auch augenfällig wirksam gemacht. Der starke Kämpfer ist auf das Knie geworfen. Er ruht voll auf dem ganzen linken Unterschenkel von der Spitze der großen Zehe bis zum Knie auf dem Boden auf, den rechten Fuß hat er fest vorgestellt, der Körper wendet sich in prachtvoller Biegung rückwärts und aufwärts dem Gegner zu, ihm sind auch beide Hände mit gespreizten Fingern zugewendet, die linke unten zwischen den Muskeln den Unterleib deckend, die rechte hoch emporgehoben zum Schutze von Kopf und Brust. Klinger hat mit überlegener Sicherheit den fruchtbaren Moment zur Darstellung gewählt, einen jener Momente, bei denen ›die Notwendigkeit der im nächsten Augenblick eintretenden physischen Bewegung anschaulich gegeben ist‹. Der prachtvolle Rhythmus der Bewegung, d. i. die volle Einheit aller bewegenden und bewegten Teile des Körpers offenbart sich in überaus lebendigen Silhouetten, die von allen Seiten ganz verschiedene überaus wirksame Bilder ergeben. Von vorn sehen wir am besten das Zusammengedrückte der Haltung, die ganze Brust von vorn, das Gesicht im verkürzten Profil von der Stirn aus, dazu die sprechende Haltung beider Arme und Hände, die einander unterstützen wie Vorhut und Hauptheer, nicht minder die beiden Beine in ihrer gegensätzlichen Stellung festen Aufruhens und der Vorbereitung zum Aufrichten. Die Stellung zeigt die Geberden des Trotzes (Anspannung nach oben), der gespannten Erwartung des Angriffs. Gehen wir nach links, so sehen wir die energische Rückwärtsbiegung des Körpers, die Geberde der Energie; in den Vordergrund tritt hier das rechte Bein mit dem kraftvoll-elastischen Oberschenkel, die Kampfstellung zur Abwehr des Angriffs von oben. Gehen wir nach rechts, so sehen wir vor allem den prachtvoll durchgebildeten Rücken mit der geschwungenen Rückenfurche, die mannigfaltige Linienführung, die wohlberechnete Verteilung der Massen; die Silhouette ist von hier aus am geschlossensten. Von vorn unterscheiden wir an dem athletischen Körper ein Unten und ein Oben, von links ein Vorn und ein Hinten, von rechts kommt uns die Geschlossenheit des Ganzen, die Einheit, zu der das feste Haften am Boden und die Bewegung nach oben verschmolzen sind, am besten zum Bewußtsein. Von den vorhandenen Bildwerken ähnlicher Art kommt uns am ehesten der antike verwundete Gallier im Louvre in den Sinn, der namentlich in der Beinstellung etwas Aehnliches hat. Indes Klinger hat selbstverständlich sein Motiv ganz selbständig und zwar meisterhaft auf Grund eigenen Naturstudiums durchgeführt. Die breite, flächige Behandlung, die sich nirgends in Einzelheiten verliert, verstärkt den Eindruck des bedeutsamen Werks wesentlich. Es nimmt den Beschauer nach jeder Richtung mächtig in Anspruch — nach der formellen, die wir zu schildern versucht haben, wie nach der Seite der Phantasie. Sie zeigt uns den gewaltigen Gegner, der solch einen Kämpfer niederzwang; und wir sehen den weiteren Kampf sich entspinnen, noch ist ja der Sieg nicht entschieden, noch beseelt den Geworfenen die volle Kraft, die volle Energie, er wird sich emporraffen und vielleicht den Sieg erringen.

PAUL SCHUMANN

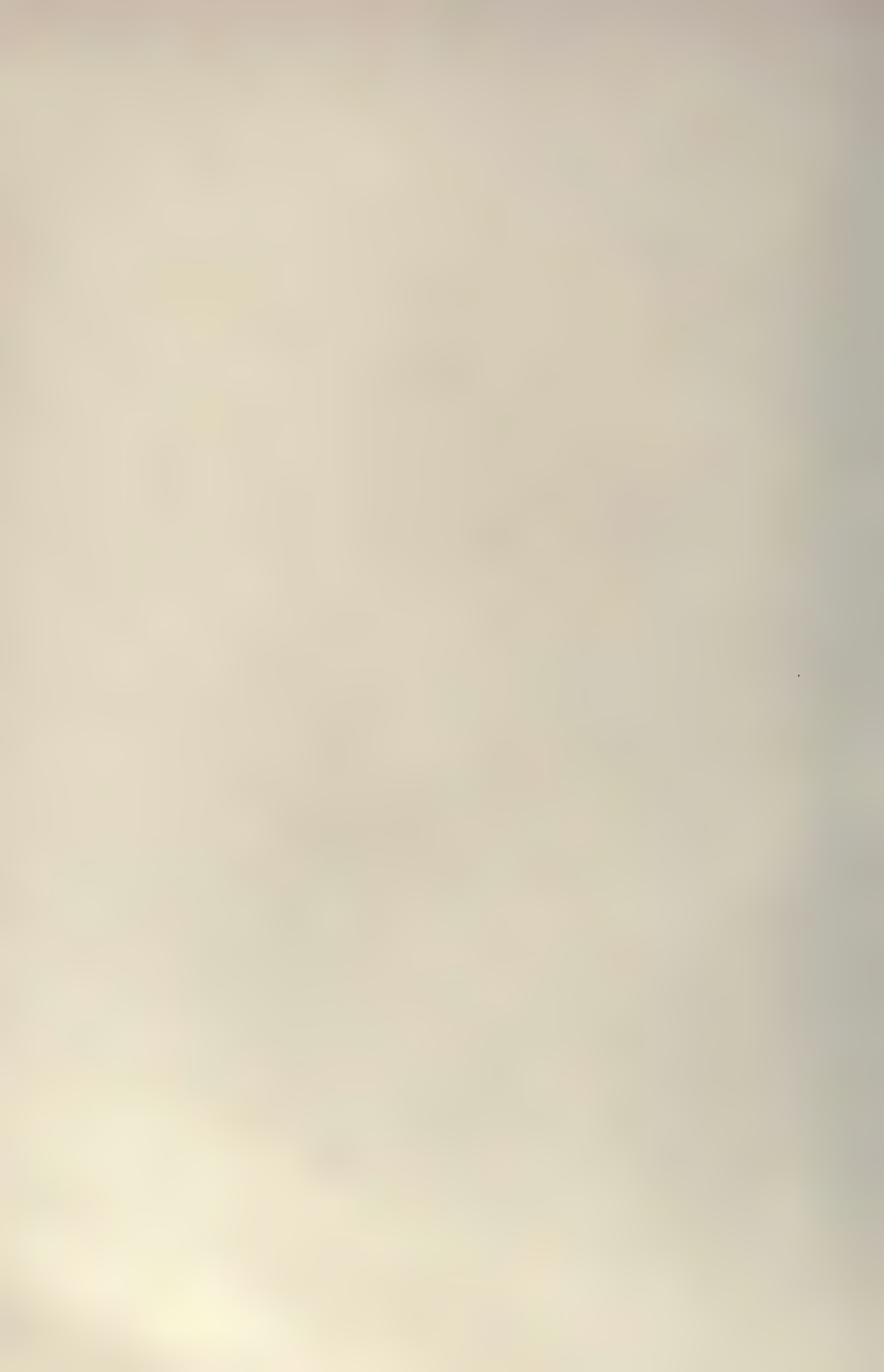
VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

LEIPZIG. Der Kunstverein widmete seine erste Ausstellung WILHELM TRÜBNER. Werke aus allen Epochen seiner Entwicklung waren vereinigt worden, teilweise nicht die besten, so daß darunter das Ensemble litt. Hervorragend schön waren seine Landschaften, namentlich einige Herbstbilder und einige Parkausschnitte, die in ihrer reichen Grünnuancierung mit fabelhafter Sicherheit hingestrichen waren. — Weiter ist noch eine größere Ausstellung von PAUL MEIERHEIM und zwei Gedächtnisausstellungen zu erwähnen. Von CARL WERNER, dem längst verstorbenen Leipziger Aquarellisten, werden eine Reihe ausgezeichneter und delikat gearbeiteter Städteansichten und Interieurs gezeigt; von MARIE GEY-HEINZE, erst in diesem Jahre hier verstorben, wird uns der gesamte Nachlaß vorgeführt, der allerdings erkennen läßt, daß in ihr eine begabte und entwicklungsfähige Künstlerin dahingegangen ist. — Bei *Beyer & Sohn* hat der Münchener Secessionist FRITZ OSSWALD etwa 30 frische und wagemutige landschaftliche Studien und Stilleben ausgestellt. Am vortrefflichsten sind einige Winterbilder und etliche Stilleben (Rosen, Tulpen). Mit der Figur steht der Künstler noch auf gespanntem Fuß. — Von der vom *Salon Del Vecchio* arrangierten Ausstellung möchte ich vor allem die Gemälde von FRANZ HECKER nicht unerwähnt lassen. GRIMM

MÜNCHEN. LEO PUTZ hat in zwei Räumen der *›Modernen Kunsthandlung‹* mehrere seiner jüngsten Arbeiten ausgestellt. Sie zeigen den tüchtigen Künstler in unermüdlichem Vorwärtsschreiten. Die vielen Erfolge, die ihm gelacht, haben ihn nicht etwa veranlaßt, stehen zu bleiben, sondern sie trieben ihn zu stets neuen Problemen. So versuchte er, zwei tiefe, satte Blau, die aber energisch nuanciert sind, nebeneinanderzustellen und wiederum mit einem sehr delikaten Frauenkopf in Beziehung zu setzen; und dieser Versuch gelang und führte Putz zu einigen seiner schönsten und interessantesten Figurenbilder. Nicht minder gelang es ihm, in der Fleischmalerei vorwärts zu kommen. Wir erinnern uns noch, daß er die Körperpartien früher etwas



P. STACHIEWICZ — DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE





PETER STACHIEWICZ ZEICHNUNG

zu schleimig und quallig malte, jetzt aber hat er auch für seine Akte den rechten Ausdruck gefunden; das Straffe, Muskulöse und Sehnige, aber auch das Mollige, Weiche, Zitternde eines Frauenkörpers bringt er vorzüglich heraus — täusche ich mich nicht, so hat er in dieser Hinsicht manches von Besnard gelernt. Auch von seinem Freunde Walter Püttner kam ihm vielleicht manche Anregung in den letzten Jahren, aber wohl weniger mit Beziehung auf die Fleischmalerei als auf die Stoffmalerei und die allgemeine Farbenkomposition. Von besonderer Art sind Putzens neuere Stilleben: zumeist ein Kaffeetisch mit Weiß und Gold als dominierenden Farben ist vors Laubgrün des Gartens gestellt und von zuckenden, lustigen Sonnenflecken übergossen. Die eminente Meisterschaft des Künstlers in der Abwandlung von Weiß kommt hier in ganz hervorragender Weise zum Ausdruck. Einige Bildnisse junger Frauen und Mädchen, ein vorzügliches Freilichtstück eines blonden Halbakts in der Morgensonne, märchenhafte Grotesken etc. vervollständigen die schöne Kollektion, die einen Künstler, auf den wir von jeher große Stücke gehalten, auf den besten Wegen zeigt. — Die Ausstellung von Bildern und Studien KARL SEILERS im Kunstverein vermittelte uns die Bekanntschaft mit einer früheren Arbeitsperiode dieses Künstlers, der uns seit einem Jahrzehnt etwa als spitzpinseliger Feinmaler, der über eine zwar delikate, doch etwas sparsame Palette verfügt, bekannt ist. Diese früheren Arbeiten Seilers sind malerisch zweifellos wertvoller als seine heutigen, obwohl ihm auch jetzt noch ein Bild, wie das des alten Fritz, der umgeben von seinen Generalen in die Schlacht reitet, mit gutem Gelingen und verhältnismäßig tiefer Eindrucksfähigkeit leicht vom Pinsel geht. Doch erreicht er nicht mehr die warme, saftige Leuchtkraft der Farbe, die z. B. seinen »Hellebardier«, ein ganz wundervolles Bildchen vom Jahre 1876, auszeichnet. Hervorragendes legt er uns auch in seinem sehr reichen Studienmaterial vor. Ich denke dabei weniger an die etwas matten, sonnenarmen Landschaften als an die warmtönigen, traulich dämmerigen Interieurs aus Tirol und aus lieben bayerischen Nestern, aus Bauernstuben, Werkstätten, Klosterbibliotheken, Zopfkirchen und Barockschlössern. Die Interieurmalerei stand, wie uns verschiedene Kollektionen der letzten Jahre lehrten, in dem München der sechziger und siebziger Jahre auf einer außerordentlich hohen Stufe und wurde mit einer Lebhaftigkeit kultiviert, die an den Eifer der Modernen gemahnt, wenn sie die Landschaft und das Freilicht in temperamentvollen Ausschnitten für ihre Studienmappen festhalten. — Seiler wählte sich die Motive seiner Bilder mit Vorliebe aus der Geschichte des alten Fritz; wenn er ihn auch nicht mit dem weltgeschichtlich weiten Blick Menzels auffaßte, so erkannte er doch seine Größe und wußte sie mit Bedeutung im Bilde wiederzugeben: so ist z. B. eine Szene, die den großen König an ein Wachfeuer tretend darstellt, mit begeisterndem Temperament hingeschrieben.

Im übrigen interessiert den Künstler das Leben der friderizianischen Soldateska; aber wir begegnen auch modernen Stoffen in seinem Werk, so daß es uns als das einer vielseitig interessierten und versierten künstlerischen Persönlichkeit erscheint. G. J. W.

STUTTGART. Wer die Schwierigkeiten kennt, mit denen unsere jungen graphischen Talente in Deutschland zu kämpfen haben, wird die Gründung eines Kunstsalons, der vorzugsweise graphischen Arbeiten gewidmet sein soll, mit ganz besonderer Wärme begrüßen. Einen solchen Kunstsalon hat in letzter Zeit die Firma LUDWIG SCHALLER hier begründet und denselben mit einer Reihe ganz delikater landschaftlicher Radierungen von FELIX HOLLENBERG eröffnet. Auf diese Kollektion ist dann eine Ausstellung der *Radierervereinigung Künstlerbund-Stuttgart* gefolgt, die aus den Künstlern H. AULHORN, A. ECKENER, AMANDUS FAURE, BRUNO GOLDSCHMITT, G. LEBRECHT, W. LEGLER, FR. MUTZENBECHER, M. NIKOLAUS, O. OBIER, E. SCHLIPF, E. WIMMER besteht und gleichfalls ganz vortreffliche, malerisch interessante Arbeiten vorführt. H. T.

WEIMAR. Im Oberlichtsaale des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe stellte LUISE KURTZ-Osthofen eine Anzahl Landschaften aus, welche durch die Kraft der Farbe angenehm auffielen. »Hochsommer«, »Birken«, »Schloß Horneck« und »Winterwald« müssen als tüchtige Leistungen bezeichnet werden. FRIEDA SPIELBERG-Weimar war mit mehreren Porträts vertreten, von denen ein Pastell »Junge Dame«, sowie »Alte im Garten« hervorzuheben sind. EMIL ORLIK-Berlin brachte eine Sammlung hervorragend feiner Exlibris und weitere graphische Arbeiten, darunter das Porträt Klingers. Von JOSEF ROLLETSCHEK-Weimar ist ein feines stimmungsvolles Gebirgsbild zu nennen. Das größte Interesse aber erweckte eine Ausstellung der Schüler des Professors A. BRÜTT, die erste, welche wir hier sahen und die dem Meister und den Schülern zur Ehre gereichte. Fast alle waren mit Porträt-Büsten und Reliefs vertreten; das Beste boten in diesem Fache W. SCHWARTZKOPF und FRANZISKA VON SEEGER. BERNH. SAPHERS Stärke scheint im Porträtfach nicht zu liegen; dagegen aber ist sein »Sklave« eine hervorragende Arbeit, die beste in der ganzen Ausstellung. Ein packender monumentaler Zug ist dem Werke eigen. Auch »Das Tier im Menschen« von W. MENZNER ist besonders hervorzuheben; ferner eine »Porträtbüste« von H. WALTER und ein »Studienkopf« von M. WEINITSCHKE.



PETER STACHIEWICZ — ZEICHNUNG

WIEN. Der *Hagenbund* hat sich drei Maler zu Gast geladen, wie sie verschiedener kaum gedacht werden können. Den ihm gebührend größten Raum nimmt THEO VAN RYSSELBERGHE (Brüssel) mit seiner Kollektiv-Ausstellung ein, die noch einmal alles Für und Wider des pointillistischen Verfahrens aufregt. Daß es eines sichern zeichnerischen Gerüstes bedarf, gar wenn es sich um figurale Darstellungen handelt, ist ja außer Frage; hier zeugen dafür die Aktstudien, zum Teil Vorarbeiten für ebenfalls ausgestellte Gemälde von einigen eine gewisse vlämische Fülle nicht entbehrenden Weiblichkeiten. Aber da ist die Farbe nicht immer unbedingt bloß pünktelnd, sondern, um Konturen zu modellieren, auch im geläufigen Pinselstrich hingesetzt. Bei den Landschaften, den Stilleben und auf dekorative Wirkung berechneten Idyllen hat Rysselberghe keiner Einschränkung des Grundsatzes der Neo-Impressionisten nachgegeben. Neben diesen Kundgebungen eines radikalen Sonnenanbeters setzen sich die Arbeiten des in München herangebildeten Triestiners GINO PARIN nur langsam durch, eine behutsam feine Interieurkunst. Die Damenporträts gefallen sich in vorwiegend kühlen Harmonien, sie haben etwas geistig Distanzierendes, nicht allein in der Haltung und Miene. Leise getönte schummrige Zeichnungen dann, die aus grauen Traumnebeln gewebt scheinen, erinnern beim ersten Blick an Khnopff, sind jedoch nicht so kapriziös einseitig und fesseln durch die an Finessen reiche Ausführung ebenso wie durch die Fülle symbolischer Beziehungen. Ohne geistige Beziehungen zu ihrem Verständnis zu bedürfen und ohne maltechnische Experimente anzuwenden, sprechen die Landschaften von RUDOLF SIECK (München) unmittelbar ihr Wesen aus. Die Motive sind mit Vorliebe den Jahreszeiten entnommen, da alles in der Natur noch sprießt; das Kleinleben gar der Vegetation stimmt lyrisch andächtig, es ist deutsches Gemüt in den sorgfältig ausgeführten Gouache-Bildchen, die schon dadurch, mögen auch die Vorwürfe einander ähneln, der Mannigfaltigkeit nicht entbehren. — Bei *Miethke* predigt ein anerkannter Meister, WILHELM LEIBL, seine Weisheit: die unverbrüchliche Wahrheit und Treue und den tiefsten künstlerischen



PETER STACHIEWICZ ERHÖRTES GEBET

Ernst. Um ihn scharen sich, leider mit sehr ungleichwertigen Werken, einige derer, die ihm zunächst Gefolgschaft leisteten, also JOHANNES SPERL, CARL SCHUCH, HIRTH DU FRÊNES, THEODOR ALT. Von Leibl selbst sind Dokumente der ganzen Zeit seiner Entwicklung vereinigt, obwohl die berühmtesten Hauptstücke in der Hut der privaten oder öffentlichen Sammlungen verblieben, von denen nur wenige sich zu Leihgaben entschlossen. Immerhin klingt aus dem Vorhandenen ein vernehmlicher Mahnruf, klar und kräftig, gegen alles Problematische und Gequälte. — Im Kunstsalon *Heller* führt die in diesem Jahre gegründete Münchner *Walhalla-Gesellschaft* zur Pflege und Förderung vaterländischer Kultur und Kunst graphische Arbeiten ihrer Mitglieder vor. MATTHÄUS SCHIESTL und ERNST KREIDOLF sind nur so beiläufig vertreten; HEINRICH REIFFERSCHEID geht einsamere Wege, wo er sich der Naturbetrachtung ungehemmt hingeben kann, so daß sich ihm stille Seelengemälde der Landschaft zu Widmungen an Mörike und Stifter, die ihm gemütsverwandten Dichter, gestalten. Stärker, frei in der Phantasie und im ungebundenen Ausdruck, erscheinen neben diesen radierten Blättern die von ALBERT WELTI, der den Torheiten der Gegenwart satirisch zu Leibe geht oder sie humoristisch andeutet. Weiter vertreten sind in der Ausstellung der Walhalla-Gesellschaft, die übrigens noch in diesem Monate eine Ausstellung KARL HAIDER'scher Werke im Hagenbund eröffnet, RICHARD PIETZSCH und HANS RÖHM. — Den Widerpart zu den mannigfach bewegten Schwarz-Weißkünstlern hält die, durch ihre farbigen Lithographien bestens bekannte HERMINE HELLER-OSTERSETZER (Wien). Ihre neuesten Bilder aus der Kinderstube und aus dem Landleben zeigen wieder eine bestimmt zugreifende malerische Begabung, der alle Verzärtelung und Pose gleich fremd ist.

K. M. K.

ZÜRICH. Das hiesige Künstlerhaus veranstaltete kürzlich eine umfangreiche Ausstellung französischer Impressionisten; 50 Künstler waren mit 102 Bildern vertreten und es war der Ausstellungsleitung gelungen, ausgezeichnete Werke aus Galerie- und Privatbesitz zu erhalten und so ein wirkliches Bild der Leistungen der impressionistischen Schulen zu geben. Vertreten waren: Boudin, Cézanne, Degas, Gauguin, Guillaumin, Guys, Jongkind, Lépine, Manet, Manfra, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Toulouse-Lautrec. Eine reiche Kollektion von Werken der Neo-Impressionisten, darunter Bonnard, Cross, Denis, van Gogh, Luce, Maillol, Puy, Rysselberghe, Signac, Vallotton, Vuillard schloß sich an.

NEUE DENKMÄLER UND BRUNNEN

LEIPZIG. — Anfang Oktober wurde der auf dem kleinen Platz am Ratskeller-Eingang aufgestellte Brunnen von GEORG WRBA-Dresden enthüllt (siehe Abbildung S. 151). Daß man diese Aufgabe dem Schöpfer der übrigen Plastik am und im Rathaus übertragen hat, ist ein glücklicher Gedanke; denn man kann sich schlechterdings nicht denken, daß ein anderer imstande gewesen wäre, ein in sich abgeschlossenes plastisches Werk der Architektur so intim anzugliedern, wie das hier Wrba getan hat! Der Gürtel von Putten und Tieren über dem Postament des barocken Säulenschaftes und das Spiel des Wassers sind sehr lustig. Durch die dünnen Strahlen wird ein wundervolles Rauschen erzielt, das man namentlich im Sommer, wo mehr Sympathie für das Wasser vorhanden ist, besonders angenehm empfinden wird. Im übrigen mag die Abbildung für sich sprechen.

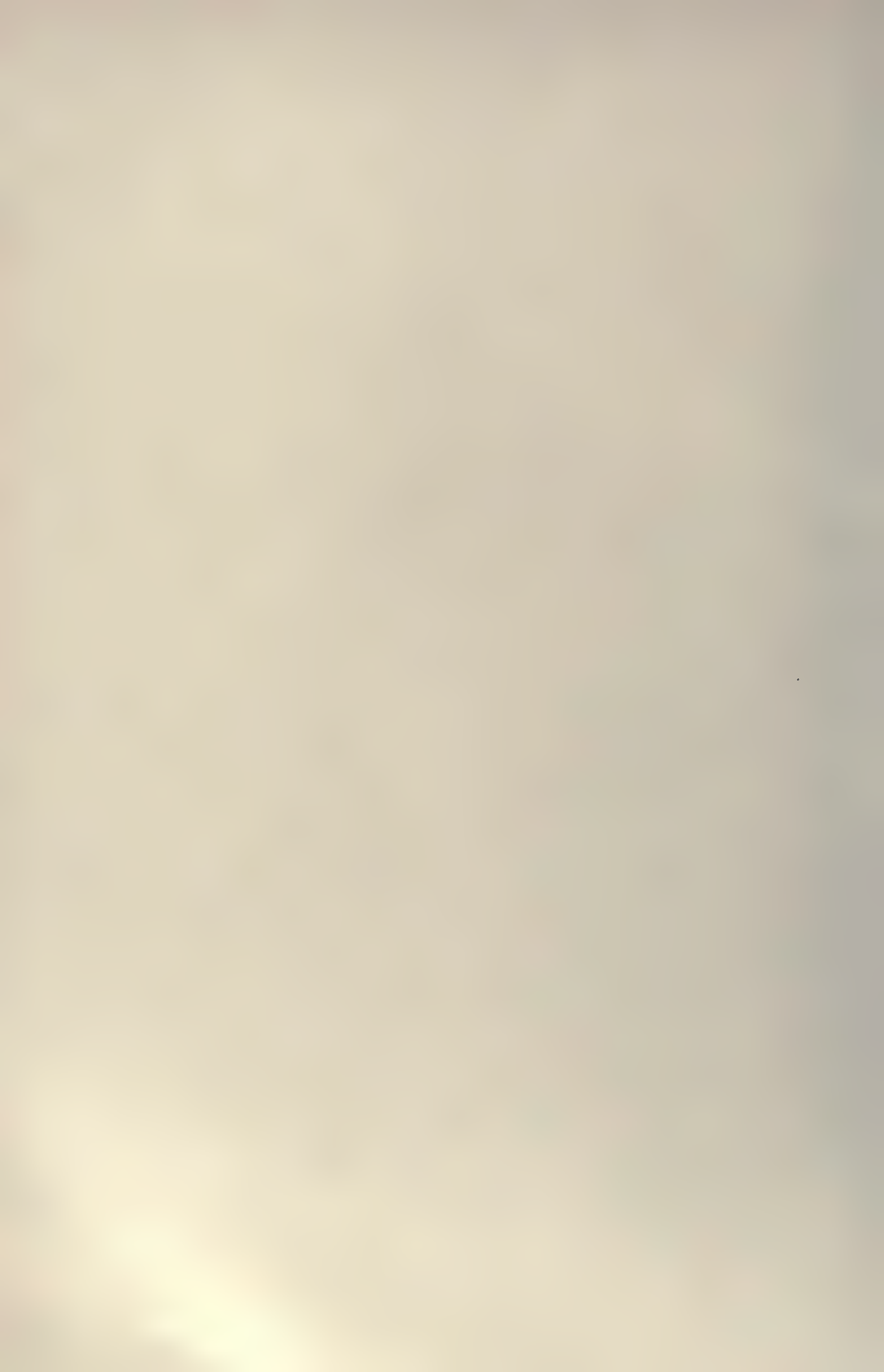
LINZ. FRANZ METZNERS Stelzhamer-Denkmal (siehe unsere gegenüberstehende Abbildung). Als es bekannt wurde, daß aus der vom österreichischen Unterrichtsministerium veranstalteten Konkurrenz um ein Denkmal für den Volksdichter Franz Stelzhamer ein Entwurf Franz Metzners siegreich hervorgegangen sei, mag mancher Freund des genialen Plastikers zwischen der schlichten Volkstümlichkeit des Vorwurfes und der monumentalen Wucht und architektonischen Strenge Metznerscher Konzeptionen einen Widerspruch befürchtet haben. Nun steht das Werk vollendet da und die Zweifel haben einmütiger Bewunderung und begeisterter Zustimmung Platz gemacht. Es hat sich wieder einmal gezeigt, daß das Genie keinen Stilwechsel kennt, um der Differenzierung seiner Probleme Herr zu werden. Metzner blieb auch bei der Darstellung des volkstümlichen Dialektdichters, die in glücklichster Frische und Unmittelbarkeit einen Moment aus dessen langjährigen poetischen Wanderschaft heraushebt, ganz in dem Bannkreise seiner machtvollen Formen und architektonischen Visionen, und hat doch das Allgemeinmenschliche des Stoffes ebenso voll auszuschöpfen gewußt, wie dessen intimste und persönlichste Reize. — So steht dies neue Denkmal in dem lieblichen Donaustädtchen Linz wie eine Frühlingsverheißung da. Ein vorbildliches Werk in jedem Betracht. Vorbildlich vor allem in der Behandlung des Materials. Wer diese Fülle flutender Formen in so wundervoll ergreifender Ruhe gebannt sieht in das Gesetz der Bronze, sagt sich, daß hier der wahre Adel dieses Materials nach langer Verkennung und Mißhandlung wieder entdeckt worden ist. Vorbildlich durch die einfache Größe, in der hier das architektonische Problem der menschlichen Gestalt an sich und in ihrer Verbindung mit dem tragenden Unterbau erfaßt ist; und nicht minder durch die Auflösung des figuralen Beiwerkes in architektonisches Ornament.



FRITZ BEHN — BRUNNEN IN ANSBACH



PETER STACHIEWICZ
•• STUDIENKOPF ••





FRANZ METZNER — FRANZ STELZHAMER-DENKMAL IN LINZ

Man beachte, wie in diesem stilisierten Kinderfries die ganze Innigkeit Adam Krafftscher Realistik wieder auflebt. Vorbildlich vor allem aber durch die meisterhafte Lösung, die hier das bisher von keinem Denkmalsplastiker begriffene Problem des modernen Männerkleides gefunden hat. Metzner hat uns gezeigt, daß man weder zum übel angebrachten Pathos klassizistischer Vereinfachung, noch zu den Verkleidungskünsten des Theaterkostümiers zu greifen hat, um unseren Bürgerrock mit den Stilgesetzen der Denkmalsplastik in Einklang zu bringen. DR. A. KASTIL

ANSBACH. Neuer Brunnen von FRITZ BEHN. Seit dem Wettbewerb um das Ansbacher Brunnendenkmal sind zwei Jahre vergangen. Ursprünglich war als Motiv der den architektonischen Aufbau krönenden Gruppe St. Georg als Drachentöter gedacht, jetzt erscheint an dieser Stelle das nicht weniger ausdrucksvolle Bild eines Jägers hoch zu Roß, der einen Bären erlegt. Behn hat die Aufgabe, an einen bestimmten Platz einen Brunnen zu setzen, der sich harmonisch in die Umgebung eingliedert, vortrefflich gelöst. Im Aufbau des Brunnens und in seiner ausdrucksvollen Formensprache klingt der Rhythmus der Linien und Kurvenwelt des Ansbacher Barockstils vernehmlich hindurch, ganz besonders aber in der lebhaften und kühnen Silhouette der Gruppe. Die bewegten Kurvenlinien der Silhouette ergeben einen äußerst reizvollen Kontrast zu dem in strenger Linienführung gehaltenen geometrischen Bilde der Fassade des Präsidialgebäudes. Der neue Brunnen erscheint darum nicht als Fremdkörper im Platze, sondern als ein organisches Glied desselben, dem eine ganz bestimmte Funktion zukommt: nämlich eine harmonische Verbindung mit dem Schlosse und der übrigen Umgebung herzustellen. Der Brunnen fügt sich organisch in das Ansbacher Stadtbild ein und er fügt zu den vielen schönen Ansichten ein neues reizvolles Bild hinzu. A. H.

WIEN. Auf dem Grabe ihres vor drei Jahren im Patriarchenalter verblichenen Ehrenpräsidenten RUDOLFS VON ALT hat die »Sezession« ein schönes und stilvolles Denkmal enthüllt, das ihr Mitglied JOSEF ENGELHART geschaffen hat. Das Monument, in Bronzeguß ausgeführt, symbolisiert die Huldigung der künstlerischen Jugend vor den Manen Alts: die Gestalt eines in griechische Gewänder gehüllten Jünglings steht ernst auf das Grab blickend auf dem einfachen Sockel und bietet dem Meister einen goldenen Blütenzweig.

NEUE KUNSTLITERATUR

B. Zuckerkandl. Zeitkunst Wien 1901—1907. Mit einem Geleitwort von Ludwig Hevesi. Geb. M. 6.—. Verlegt bei Hugo Heller & Cie., Wien und Leipzig 1908.

Daß Josef Hoffmann den Umschlag des Buches entworfen und Gustav Klimt eine Zeichnung zur Reproduktion beigesteuert hat, dadurch gaben diese Führer der »äußersten Linken« der Wiener modernen Kunstbewegung schon äußerlich eine Kennzeichnung der nun folgenden Sammlung von Aufsätzen. Soweit die Verfasserin darin fremdländische Erscheinungen behandelt, erscheinen diese nur insoferne von Belang, als sie auf heimische Verhältnisse eine Beziehung gestatten. Ueber das Werden und Kämpfen der Gruppe von Künstlern, welche heuer die »Kunstschau« veranstaltet hat, wird man da ausgiebig unterrichtet, indem auch Unterströmungen, die freilich oft entscheidend wurden, an die Oeffentlichkeit gelangen. Der Eingeweihte weiß, wie einseitig alle Streitfragen durch die vorliegenden Feuilletons zur Diskussion gestellt und beantwortet werden. Die Wort-Ekstasen und die durch das Verlangen nach möglichst viel Akzenten zerrissene Satzfügung werben fanatisch für die Partei. Der Wert eines solchen Dokuments läßt sich an dem ermessen, was von dessen Forderungen in unserer schnellebigen Zeit stichhaltig geblieben ist oder sich durchsetzend seine Erfüllung gefunden hat. K.

Karl Kimmich. Die Zeichenkunst. 2. Bde. 2. Aufl. Leipzig, bei G. J. Göschen. 1908. Gebunden Mk. 25.—

Dieses schöne zweibändige Werk, das nun schon in zweiter Auflage vorliegt, enthält eine methodische Darstellung des gesamten Zeichenwesens; es ist also eine Zeichenschule im besten Sinn. Vor allem ist es für die Zwecke der Praxis eingerichtet — theoretisch-ästhetische Betrachtungen enthält eigentlich nur das erste Kapitel, das aus der Feder Konrad Langes in Tübingen stammt und sich »Zur Ästhetik des Zeichnens« äußert. Kimmich hat sich ausgezeichnete Mitarbeiter zu sichern verstanden, welche die einzelnen Kapitel in Wort und Bild gleich gut durchführen. Von starkem Interesse ist besonders der Abschnitt »Das Zeichnen für Kinder«, das Albert Kull-Stuttgart ausführlich behandelt. In neunzehn Kapiteln sind alle einzelnen Gebiete der Zeichenkunst vorgenommen, selbst Spezialgebiete wie das heraldische Zeichnen werden durch bekannte Fachleute (im vorliegenden Fall durch Otto Hupp in Schleißheim) eingehend dargestellt. Mehr als tausend Abbildungen begleiten den Text, die Ausstattung und Aufmachung des ganzen Werkes ist sehr elegant. G. J. W.

Paul Durrieu, Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Foucquet. Ouvrage accompagné de 25 planches en héliogravure et de 2 planches en phototypie. broché Frs. 60.—. Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et Cie., Imprimeurs — Editeurs.

Mehr und mehr beschäftigt man sich nun mit dem reichen Schatz an Buchmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Die Möglichkeit, durch gute Reproduktionen solche Werke kennen zu lernen, wird das Verständnis alter Tafelgemälde wesentlich fördern. Könnten wir uns doch das plötzliche Erwachen naturalistischen Empfindens und Darstellens etwa im Genter Altarwerk nicht erklären, wenn wir nicht zuvor in Buchmalereien schon vorbereitenden Naturalismus kennen gelernt haben würden. Zu solchen Werken der Miniaturmalerei, die viel höher geschätzt werden dürfen und müssen als die Mehrzahl mehr handwerklich gemalter Altarbilder unbekannter »Meister« des Mittelalters, gehört außer dem berühmten Breviarium Grimani, den »Très riches heures du duc de Berry« vor anderen noch die »Antiquités Judaïques« des Jean Foucquet. — Jean Foucquet hat freilich schon längst einige Kenner und Forscher interessiert. Graf Bastard veröffentlichte schon 1834 einiges von Foucquets Miniaturen und etwa 30 Jahre später brachte Curmer eine größere Zahl photolithographischer Reproduktionen nach Miniaturen dieses Meisters, der zu seiner Zeit mit Recht zu den Berühmtheiten zählte und nur vergessen werden konnte, weil die Mehrzahl seiner Werke in den Pergamenten der Bibliotheken begraben lag. — Nun hat der Verlag Plon eine gar prächtige Publikation eines Hauptwerkes des großen Foucquet auf den Markt gebracht. Es ist das die berühmte »Jüdische Geschichte« des Flavius Josephus aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert — nach dem wundervoll illuminierten Kodex der

Bibliothèque Nationale zu Paris. Diese kostbare Handschrift hatte ein recht romantisches Schicksal. Doch interessieren uns hier viel mehr die Bilder als die Schicksale des Werkes. Leider sind die Bilder nicht farbig wiedergegeben, um die meisterliche Behandlung des Landschaftlich-Atmosphärischen ganz bewundern zu können. Aber die Miniaturen Fouquets geben uns bei delikater Zeichnung so köstliche künstlerische Aufschlüsse, so fesselnde Einblicke in die damalige Welt, daß wohl für sehr viele aus der Betrachtung dieses einzigen Werkes ein größerer unmittelbarer Genuß erwachsen dürfte, als aus dem Besuch so mancher unverstandener Galerie altertümlicher Werke. In den Bibliotheken von Gelehrten und für Gelehrte wird Durrieus gründlich unterrichtendes Werk kaum mehr vermißt werden können — aber Kunstfreunde, die nach jener Freude verlangen, die nur aus intensivem Hineinleben in ganze Gebiete erwachsen kann, die auch aus längst vergangenen Epochen Samen für die schaffende Gegenwart gewinnen wollen, denen sei das Buch Durrieus ernstlich empfohlen. E. W. B.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Die in der Presse seit einiger Zeit auftauchenden Gerüchte, daß Anton von Werner zum Nachfolger Tschudis in der Direktion der Nationalgalerie ausersehen ist, scheinen sich zu bewahrheiten; nach den letzten Nachrichten soll die Ernennung schon dekretiert sein.

BERLIN. Am 3. November ist in Grunewald im Alter von 47 Jahren der Bildhauer HARRO MAGNUSSEN aus dem Leben geschieden, wie es scheint freiwillig infolge Einatmens von Leuchtgas. Geboren am 14. Mai 1861 in Hamm bei Hamburg, empfing er seine erste Ausbildung in der Kunst durch seinen Vater. Anfänglich zwischen Malerei und Bildhauerei schwankend, wandte er sich schließlich letzterer zu unter dem Einfluß von R. Begas, unter dem er 1887—1893 arbeitete. Zahlreiche Büsten zeigen eine ausgesprochen realistische Art, viele, so der Kopf seines Landsmannes Hermann



GEORG WRBA RATHAUSBRUNNEN IN LEIPZIG



BILDHAUER H. MAGNUSSEN
† 3. November

Allmers, sind von ausgezeichneter Lebenswahrheit. Sein Realismus zeigt sich im besonderen auch in der sitzenden Statue des sterbenden Alten Fritz. Neben diesen Werken entstanden solche monumentaler Kunst, so die Bismarckdenkmäler für Kiel, Großlichterfelde, Rinteln, Jever. Auch das Potsdamer Bismarckdenkmal wird nach seinem Entwurf zur Ausführung gelangen. Beim Kaiser, dem er durch Menzel empfohlen worden war, stand Magnussen in besonderer Gunst. In den letzten Jahren beschäftigte ihn ein Denkmal der Naturwissenschaft mit den Figuren Lionardos, Goethes, Darwins und Haeckels. Sein letztes zur Vollendung gelangtes Werk ist der jüngst enthüllte Stadtbrunnen in Elbing. — Unsere Zeitschrift hat wiederholt Werke Magnussens in Abbildungen gebracht, so Jahrgang 1898 99 S. 25, 1902/03 S. 107. Sein frühes Ende hat den Künstler zur Entwicklung zu freierer größerer Arbeit, der er wohl fähig war, nicht kommen lassen.

BRAUNSCHWEIG. Nach längerem Leiden starb am 4. November in seiner Heimatstadt Braunschweig im Alter von nur 35 Jahren der Maler und Zeichner RUDOLF WILKE, einer der ersten deutschen Karikaturisten und fähigsten Mitarbeiter des ›Simplicissimus‹. Schon vor 12 Jahren, mit 23 Jahren, lenkte er die Aufmerksamkeit durch seine ersten Beiträge in der ›Jugend‹ auf sich. Seither hat er für diese und den ›Simplicissimus‹ ungezählte Zeichnungen geschaffen, bei welchen man ebenso den prächtigen Humor, wie die glänzende Beherrschung der künstlerischen Mittel bewundern muß.



RUDOLF WILKE
† am 4. November

DARMSTADT. Der Kustos am hessischen Landesmuseum Prof. Dr. BERNHARD MÜLLER wurde zum Direktor des historischen Museums der Stadt Frankfurt a. M. ernannt und hat seine Stellung am 1. November bereits angetreten. -r-

KARLSRUHE. H. THOMA hat sich entschlossen, seine sämtlichen Aufsätze und Reden, vereinigt mit manchem Ungedruckten — darunter eine Reihe von Gedichten — als Buch erscheinen zu lassen. Das Werk, das unter dem Titel ›Im Herbste des Lebens‹ mit Buchschmuck des Verfassers im Verlag Süddeutsche Monatshefte, G. m. b. H., München, erscheinen wird, enthält an erster Stelle die autobiographischen Aufzeichnungen des Künstlers.

WEIMAR. GARI MELCHERS wird im April nächsten Jahres nach hier übersiedeln, um sein Lehramt an der Großherzoglich S. Kunstschule anzutreten.

GESTORBEN: Am 2. November in Salzburg der Landschaftsmaler Professor JOSEF MAYBURGER im Alter von 95 Jahren; in Grénoble einer der Senioren der französischen Malerei ERNEST HÉBERT im Alter von 91 Jahren, Genre- und Porträtmaler, 1866 bis 1873 Direktor der französischen Akademie in Rom in der Villa Medici.



PETER STACHIEWICZ ZEICHNUNG

Redaktionsschluß: 10. November 1908 Ausgabe: 26. November 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





CASPAR RITTER
BILDNIS



OTTO PROPHETER BILDNIS CASPAR RITTERS

CASPAR RITTER

Von J. C. Heer

Wer kennt die Gesetze, nach der sich die Kunst ihre Jünger beruft? Sie berühren uns wie ein Spiel willkürlicher Phantasie. Der junge Hirt muß die Herde lassen, hoch vom Berge nieder in die Städte steigen und in Verkennung und Armut die Kunst, das Licht suchen, das die Seligkeit seines Herzens ist. Auch Caspar Ritter, jetzt einer der gefeiertsten deutschen Porträtisten, kommt aus keiner Umwelt, die eigens für den künstlerischen Beruf vorbereitet. Sein Vater, Ulrich Ritter von Marthalen im Schweizerkanton Zürich, war ein Mann der Industrie. Als sein zweitältester Sohn, dem noch mehrere Geschwister nachfolgten, wurde Caspar Ritter am 7. Februar 1861 in Eßlingen (Württemberg) geboren und verlebte seine Jugend, den wechselnden Stellungen seines Vaters folgend, an den Industrieorten Eßlingen, Töß bei Winterthur (Schweiz), Gmunden in Oberösterreich, Mels im Kanton St. Gallen (Schweiz) und endlich wieder in Töß, überall in der Nähe der surrenden Maschinen, umgeben von den Bildern der Baumwollfabrikation.

Der bedeutsamste Ort in der Jugendentwicklung C. Ritters war das Industriedorf Töß. Dort haben wir als Söhne befreundeter Väter und Nachbarkinder gemeinsam die Schulen besucht; so wenig aber jemand in mir den späteren Schriftsteller ahnte, so wenig in Ritter den kommenden Maler; doch erinnere ich mich, daß sich der Knabe schon in seinem stillen Spieltrieb künstlerisch betätigte, indem er zu unserer Verwunderung aus Lehm oder Holz mancherlei formte, z. B. figurenreiche Darstellungen der Geburt Jesu. Mit aller Schärfe trat sein zeichnerisches Talent gegen sein 15. Altersjahr hin zutage. Seinem künstlerischen Drang trat aber der Wille des praktisch veranlagten Vaters entgegen, der dem Sohn eine ähnliche industrielle Laufbahn zudachte, wie er sie selber gegangen war. Schweren Herzens ließ sich C. Ritter an den Schraubstock binden und verlebte von 1876 bis 1880 in Flums, Kanton St. Gallen, sowie in Töß eine lange gedrückte Zeit als Mechanikerlehrling.

Eine reizende novellistische Begebenheit



CASPAR RITTER
CARMEN



Verlag der Vereinigten Kunstanstalten, München

CASPAR RITTER
VERA UND FLOCK

führte zur Erlösung aus dem Zwang und Kummer dieser Jahre. Der in einer Dachkammer bei einfachen Verwandten hausende Mechaniker hatte sich still in das schöne Töchterchen eines Fabrikbesitzers verliebt. Die Liebe drückte ihm den Stift in die Hand und eines Tages wurde das wohlgetroffene Bild der heimlich Angebeteten hinter dem Bett in seiner Dachkammer entdeckt. Ueber der verwegenen Kunstübung entstand in beiden Familien große Entrüstung. Der junge Liebestraum erlosch, zugleich aber erkannten zwei Männer, der ehemalige Sekundarlehrer C. Ritters, Jakob Greminger, sowie der ältere Bruder Caspars, Ulrich Ritter, der unterdessen selber Lehrer geworden war, das bedeutende künstlerische Talent, das aus dem Bild des Mädchens sprach. Aus ihren eigenen bescheidenen Mitteln ermöglichten sie dem jungen Mann den Uebertritt aus der Schlosserwerkstatt an die Kunstgewerbeabteilung des Technikums in Winterthur. Das war 1880.

Durch das glückliche Eingreifen der beiden Männer war C. Ritter der Weg in die Kunst frei geworden. Sie erlebten die große Freude, daß sich ihr Schützling unter den Lehrern Seder und Petua, bei denen er zwei Jahre verblieb, schon nach wenigen Monaten aus dem Ertrag seiner Kunst selbständig durchs Leben zu bringen vermochte, wobei allerdings rühmend hervorzuheben ist, daß die Industrie- und Handelsstadt Winterthur, die C. Ritter auch später durch zahlreiche Bilderkäufe und Aufträge gefördert hat, stets Wohlwollen und Herz für ihren jungen Künstler besaß. Nach zweijährigen Studien in Winterthur siedelte der junge Maler an die Akademie in München über, wurde der Schüler der Professoren Gabl, Herterich und v. Löfftz und errang sich dort rasch die ersten akademischen Auszeichnungen, in der Naturklasse die bronzene, im ersten Semester der Figuralmalklasse die silberne Medaille.



CASPAR RITTER GRÄFIN SCHWERIN-USEDOM

Der künstlerische Werdegang des ehemaligen Schlosserlehrlings erledigte sich also überaus sicher und rasch. Schon in München durfte C. Ritter einen eigenen glücklichen Hausstand begründen, aus dem drei Kinder, ein Sohn und zwei Töchter hervorgegangen sind, und seine weitere Biographie sind ein gesegnetes Sichvertiefen in die Aufgaben der Kunst, ein fröhliches Ausweiten des eigenen Talentkreises, vorbildlicher Künstlerernst und Künstlerfleiß und äußere Erfolge in schöner Steigerung. Im Jahre 1887 wurde Ritter als Lehrer der Figuralmalklasse an das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. gezogen, schon im folgenden Jahr aber erfolgte durch Großherzog Friedrich von Baden seine Berufung als Professor an die Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe. Damit sind die großen äußern Ereignisse im Leben Ritters, soweit sie sich heute überblicken lassen, zur Ruhe gekommen, nicht aber seine innere künstlerische Entfaltung, der insbesondere auch längere Studienreisen nach Holland, Italien und Paris zu dienen hatten, Aufenthalte,



CASPAR RITTER GRAF SCHWERIN-USEDOM

die jeweilen einen reichen künstlerischen Ertrag zutage förderten. Ehren mancherlei begleiteten den Weg. 1896 wurde C. Ritter die Goldene Medaille in Berlin zuteil.

Die künstlerischen Erstlinge Ritters waren schweizerische und holländische Genrebilder, einzelne Proben davon sind in den Kunsthallen von Winterthur und St. Gallen, sowie im Musée Rath in Genf aufbewahrt; bald aber wandte er sich jenem Gebiete zu, das er mit einer besonderen Stärke seines Talents bebaut, der Darstellung der weiblichen Schönheit, dem Akt wie der Gewandstudie und erreichte in beidem, in der Wiedergabe der menschlichen Leibesschönheit wie der Wirkung der Stoffe und Falten eine virtuose Technik. Erinnert das „Lesende Mädchen" (Abb. S. 163) in seiner lieblichen Schlichtheit noch an die genrehaften Darstellungen, mit der seine künstlerische Laufbahn begann, so geben uns die Gemälde „Ihr Spiegelbild", „Eva", „Akt", „Die Bacchantin" die volle Schönheit der Linien und Formen, des Lichtes, der Schatten und Töne des weiblichen Körpers, die Idylle „Blumen", eine reizvolle Verbindung junger Weiblichkeit mit leuchtendem Blütenjubel und beredt hat der Künstler in den drei Gemälden „Die Rächerin", „Carmen" und „Das Opfer" mit der blendend schönen Darstellung weiblicher Typen einen beziehungsvollen seelischen Vorgang verwoben. Auch auf die virtuose Behandlung der Gewänder in „Rächerin" und „Salome" darf besonders aufmerksam gemacht werden.

Zu gleicher Zeit wie dem Akt wandte sich Ritter der Porträtmalerei zu. Aus seiner jüngern Zeit schon stammen viele Bildnisse in der Schweiz, namentlich in Winterthur, Zürich und Basel. Allmählich hat sich seine schöne Kunst so zur Reife entwickelt, daß er jetzt zu den begehrtesten Porträtisten Deutschlands zählt. Wie in seiner freien

Kunst gehört auch auf diesem Gebiet die innigste Liebe, das intimste Können des Künstlers der anmutsvoll aufgeblühten Weiblichkeit. Das weisen uns die zahlreichen, z. T. hier abgebildeten Damenbildnisse (Porträt der drei Baronessen von Helldorf, der Gräfin von Schwerin-Usedom etc. etc.). Keine Linie ist dem unendlich fein organisierten Auge Ritters zu zart, kein Ton zu duftig, zu durchsichtig und subtil, kein Spiel des seelischen Ausdrucks zu fein und zu flüchtig, er faßt das scheinbar Unfaßbare, er zwingt es nach seinem Wert, nicht zu wenig, nicht zu viel in sein Bild und erreicht damit nicht nur die innere Lebenswahrheit der Porträts, sondern auch das echte künstlerische Wohlgefallen des Beschauers an den mit höchstem Schönheitssinn beobachteten Gestalten. Ueber die Darstellung der jugendlichen oder reifen Weiblichkeit hinaus schwingt aber sein reiches Talent nach doppelter Seite. Die Porträts „Vera“ und „Vera und Flock“, die das jüngste Töchterchen des Malers darstellen, bekunden seine hohe Begabung für das Kinderbildnis, und die beiden Selbstporträts, von denen uns besonders dasjenige fesselt, in dem wir den Meister mitten unter seinen Werken sehen, das Männerbildnis von der Glaspalastausstellung München 1907, sowie das kriegerische Bild des Grafen von Schwerin-Usedom bezeugen, daß die künstlerische Wiedergabe männlicher Kraft und Stärke und männlich vergeistigten Wesens ebensosehr im Bereich seiner hohen Kunst liegt wie die weibliche Anmut. Auch das Porträt des Verfassers dieses Aufsatzes, ein Denkmal der gemeinsamen Jugendjahre in Töß und der seither bestehenden gegenseitigen Freundschaft, bekräftigt den Eindruck der männlichen Kraft, deren die Kunst Ritters fähig ist.

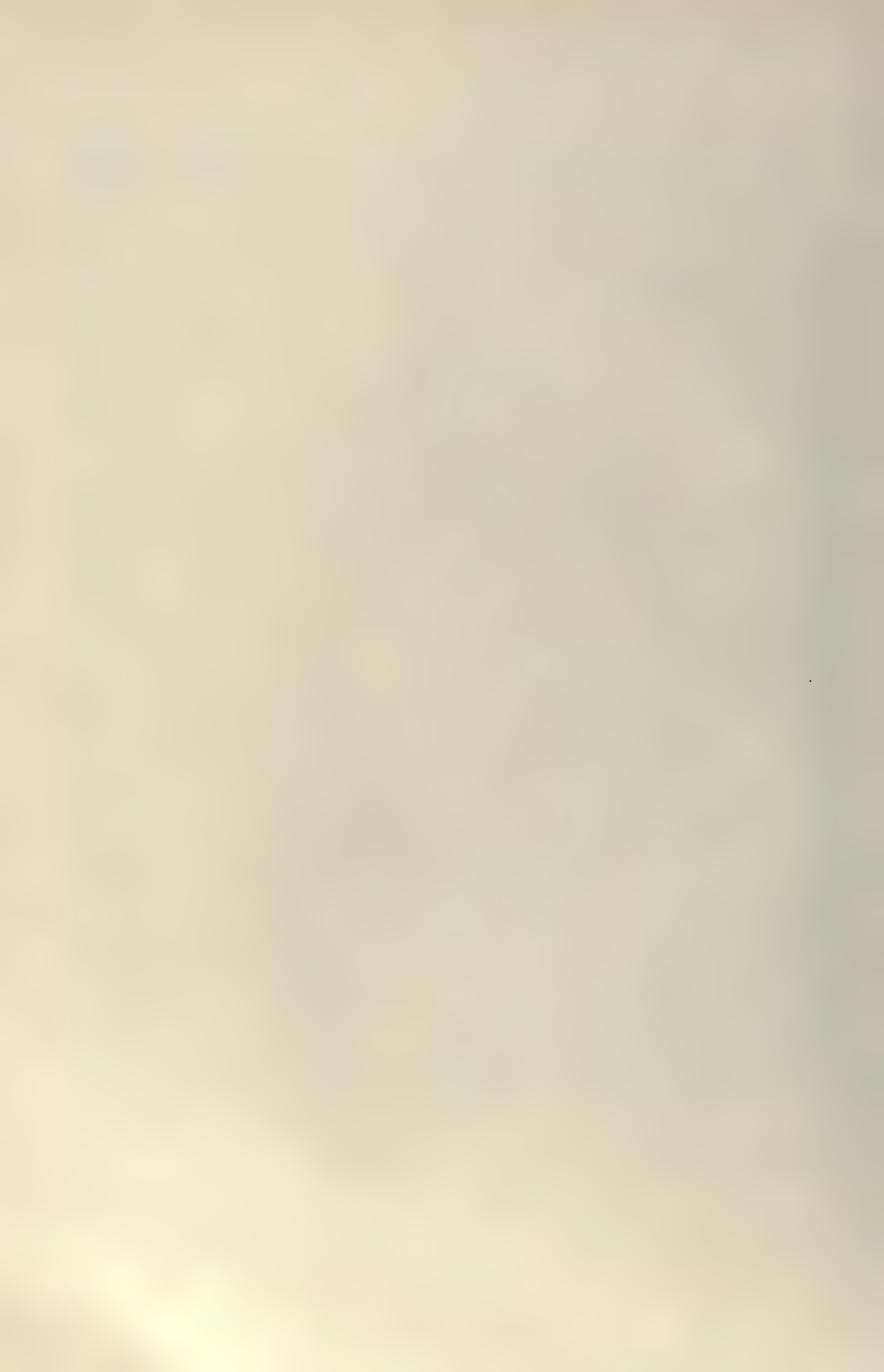


CASPAR RITTER — BILDNIS

Aus etlichen Hundert von Porträts, welche die fast rastlos arbeitende Meisterhand Ritters geschaffen hat, seien, soweit es nicht bereits geschehen ist, einige Bildnisse von Persönlichkeiten genannt, die in der weiten Oeffentlichkeit standen oder stehen: Prof. Kuno Fischer, Heidelberg, Minister Nock, Karlsruhe,



CASPAR RITTER
DAHEIM





CASPAR RITTER EINE PARISERIN

dessen Bild sich in der Karlsruher Galerie befindet, Minister Eisenlohr, Karlsruhe, Großherzog Friedrich von Baden, Prinzessin Hohenlohe-Langenburg, Gräfin Türckheim, ein großes Familienbild der Prinzessinnen und des Prinzen Löwenstein-Wertheim-Freudenberg, Gräfin Reichenbach-Frankfurt, Prinz und Prinzessin Löwenstein, Prinzessin Schönburg-Waldenburg und die Oberbürgermeister Schnetzler, Karlsruhe, und Beck in Mannheim.

Das neueste Werk Caspar Ritters ist ein ausgezeichnetes Bildnis der deutschen Kronprinzessin Cäcilie.

Die Stellung Ritters in der modernen Kunst wird man am besten so bezeichnen, daß er einer unserer geschmackvollsten und tüchtigsten modernen Porträtisten ist. Sucht man nach Vergleichen, so wird einem ohne weiteres F. A. von Kaulbach in den Sinn kommen, mit dem er die Vornehmheit der Auffassung wie auch die außerordentlich tüchtige Technik teilt; auch mit den großen englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts verbindet ihn manches.

Weit über das Maß des im voraus zu Ahnenden haben sich die kunstsinnigen Träume meines Jugendfreundes von Töß in einem ungemein erfolgreichen Künstlerwallen verwirklicht, aber eins ist ihm aus unserer Jugend geblieben: der persönlich einfache Sinn, die liebenswürdige Schlichtheit des Verkehrs.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Oft beruht ein Bild auf einen Gegensatz zweier Farben, etwa auf dem Eindruck eines beleuchteten Fensters gegenüber einer in Dämmerung versunkenen Umgebung. Als Böcklin die ›Heimkehr‹ malte, war vermutlich das erste, was er sah, das helle Fenster. Zu dem Fenster kam das Haus, zum Haus das Laubwerk. Dieses schuf sich nun seinen Gegensatz im Abendhimmel. Der Abendhimmel forderte einen hellen Vordergrund. So entstand das Wasser zwischen den steinernen Mauern, und erst als die Mauern vorhanden waren, wurde der Mann auf ihren Rand gesetzt, der zu jenem Fenster heimkehrt, das zuerst da war. So etwa kann man sich mit einem Bilde vertraut machen. Man muß es als etwas Gewordenes begreifen. Friedrich Naumann

GOTTLIEB SCHICK IN ROM

Von Friedr. Noack

Vor hundert Jahren, in den letzten beiden Monaten des Jahres 1808, war der Palazzo Rondanini zu Rom das Ziel einer unaufhörlichen Wanderung von Schaulustigen. Kardinäle, Patrizier, Diplomaten, Künstler, Literaten, alles, was an Erzeugnissen der bildenden Kunst irgendwelchen Anteil nahm, drängte sich durch die Säle des Palastes, von dem 20 Jahre zuvor Goethes römische Nachbarn und Freunde ihm den Scherznamen „il Barone incontro Rondanini" abgeleitet hatten. Aber sie kamen nicht, um gleich dem Weimarer Altmeister und seiner Freundin Angelika Kauffmann dort neben andern antiken Werken die berühmte Medusa zu bewundern, die heute die Münchner Glyptothek schmückt; die alten Kunstschätze des Palazzo Rondanini sind mit so vielen anderen Denkmälern aus römischen Adelshäusern gerade in der napoleonischen Zeit aus der ewigen Stadt ausgewandert. Der Strom der Kunstfreunde wurde damals vielmehr durch eine kleine Ausstellung von Werken eines zeitgenössischen Malers angelockt, die in der Wohnung des bayerischen Gesandten Monsignore Kasimir Häffelin zu sehen war.

Für künstlerische Schaustellungen gab es im damaligen Rom noch keine eigenen Räume. Man wählte dafür, einem alten Brauch gemäß, bei gewissen kirchlichen Festen die Vorhalle des Pantheons oder den Hof der kleinen Kirche S. Rocco an der Ripetta. Wem diese Form der Bilderschau nicht genehm war oder wegen der unkirchlichen Art seiner Werke unzugänglich blieb, der mußte sich damit begnügen, dieselben in der eigenen Werkstatt auszustellen, wenn ihm nicht die Gunst eines vornehmen Herrn vorteilhaftere Räume zur Verfügung stellte. Wie dem Maler und Dichter Friedrich Müller ein Vierteljahrhundert früher manchmal die Villa Medici vom toskanischen Gesandten zu diesem Zweck überlassen wurde, so fand Gottlieb Schick im Winter 1808 durch die Güte des bayerischen Gesandten die Säle des Palazzo Rondanini für die Ausstellung seiner Werke geöffnet. Im 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts gehörte ein gewisses Mäzenatentum noch zum guten Ton in Rom, die fremden Diplomaten mußten darin mit Kardinälen und römischen Fürsten wetteifern, und ein Gesandter, der nicht Kunstverständnis oder wissenschaftliche Liebhabereien aufzuweisen hatte, wäre kaum zur Blüte der Gesellschaft gerechnet worden. Kasimir Häffelin, ein Pfälzer Geistlicher, der später Kardinal wurde und seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Bayern bei der Kurie vertrat, war ein gütiger Herr von gelehrter Bildung; Niebuhr hat den schon Achtzigjährigen unter allen diplomatischen Kollegen Roms bevorzugt, bei ihm



CASPAR RITTER — AKT



CASPAR RITTER
BARONESSEN v. HELLDORF

war ihm am wohlsten. Ein duldsamer, vom Zelotentum himmelweit entfernter Katholik, wurde Häffelin von den Jesuiten gar verdächtigt, dem Illuminatenorden anzugehören; als junger Mann war er in Mannheim und später in München ein eifriges Mitglied der von Karl Theodor gegründeten Akademie der Wissenschaften und der deutschen Literarischen Gesellschaft wie der Minerva-Akademie gewesen, und von Rom aus lieferte er noch Beiträge für die bayerische Zeitschrift „Aurora", suchte auch unter den Deutschrömern Mitarbeiter dafür zu gewinnen. Seit im Frühjahr 1805 der Kurprinz von Bayern, spätere König Ludwig I., seinen ersten römischen Aufenthalt in Häffelins Hause verlebt hatte, wurde dieser regelmäßig mit Kunstgeschäften für den Prinzen befaßt, wobei ihn Friedr. Müller, Joh. Martin Wagner u. a. unterstützten; zahlreiche Ankäufe von Antiken, die heute die Säle der Glyptothek füllen, wurden durch ihn vermittelt.

Im Sommer 1808 hatte der bayerische Gesandte zum erstenmal Schicks Werkstatt besucht und lebhaftes Gefallen an seiner neuesten Arbeit gefunden, so daß er allerlei Pläne machte, wie man den Münchner Hof für deren Erwerbung interessieren könnte. Der junge Meister hatte diesen Besuch, von dem er in seinen Briefen mit Befriedigung und Stolz erzählte, wohl hauptsächlich der Fürsprache eines anderen diplomatischen Gönners zu verdanken, des preußischen Gesandten Wilhelm v. Humboldt. Nur wenige Wochen später als der Stuttgarter Maler, der den festen Glauben hegte, in Rom als der „Wiege der Kunst" seinen Ruhm zu begründen, war die Familie Humboldt dorthin gekommen, und schon im Januar 1803, als der Gesandte kaum sein gastliches Haus in Via Gregoriana eröffnet hatte, durfte Schick sich zu seinen regelmäßigen und gerngesehenen Freunden zählen. Jeden Abend erschien er dort zur Teestunde und machte wertvolle Bekanntschaften, auch waren die persönlichen Beziehungen sofort mit einem künstlerischen Auftrag eingeleitet worden, indem Humboldt seine Gemahlin und Kinder von ihm malen ließ. Wenn es dem jungen Schwaben in der Tat gelungen ist, in kurzer Zeit, wie er im November 1802 seiner Familie verhieß, „unter die ersten Künstler ge-



CASPAR RITTER — LESENDES MÄDCHEN



CASPAR RITTER MINISTER EISENLOHR

rechnet zu werden, die Deutschland je hervorgebracht hat", so ist ihm dieser Erfolg durch die Freundschaft mit Humboldts jedenfalls sehr erleichtert worden. Wie viele Talente sind auf dem fremden Boden Roms schon verkümmert oder verbummelt, teils durch Mangel an Beschäftigung, teils durch die Verlockungen dieser allzu glücklichen Umwelt! Schick dagegen fand gleich manchen anderen jungen Künstlern im Verkehr mit dem Hause Humboldt Schutz gegen diese Gefahren, nicht nur einen heimatlichen Halt, sondern auch starke geistige Anregung, dazu Ermutigung und Förderung in seinem Beruf. Bei allem naiven Selbstgefühl, das aus seinen römischen Briefen spricht, verleugnet er doch auch nie, daß das Glück ihn dort verwöhnt hat, und ist immer der Dankbarkeit voll gegen die wohlwollenden Freunde in Via Gregoriana. Bald nach seiner Niederlassung in Rom rückte er ihnen auch räumlich ganz nahe, indem er seine Wohnung am spanischen Platz mit der Casa delle Pupazze vertauschte, dem heute noch fast unveränderten Barockbau mit den zierlichen Karyatiden an den Fenstern des ersten Stockwerks, gerade gegenüber dem unteren Ausgang der Via Gregoriana. In diesem Hause sind alle großen Arbeiten Schicks entstanden, hier gründete er sich auch sein Lebensglück in der Ehe mit Emilie Wallis, der Tochter des ebendort wohnenden schottischen Landschaftsmalers, mit der er sich am Silvester 1806 vermählte. Zwischen der Casa delle Pupazze und dem Palazzo Tomati in Via Gregoriana teilte sich im wesentlichen sein römisches Leben.

Als Schick sein erstes großes Gemälde, das „Opfer Noahs", vollendet hatte, brachte er es im Pantheon zur Ausstellung, nachdem der preußische Gesandte ihm geholfen hatte, eine für die damaligen römischen Machthaber sehr bezeichnende Schwierigkeit zu überwinden. Die Kanoniker der Kirche nahmen nämlich bei der vorausgehenden Besichtigung des Bildes an dem unbedeckten Busen einer Tochter Noahs Anstoß und verweigerten die Zulassung in die heiligen Hallen; vielleicht lag der tiefere Grund ihrer Abneigung in dem protestantischen Bekenntnis des Künstlers, denn sonst ist in römischen Kirchen nie Mangel an künstlerischen Nacktheiten gewesen, selbst nicht an entblößten Madonnenbusen. Humboldt legte sich ins Mittel und bewirkte, daß das Gemälde endlich zugelassen wurde, nachdem Schick der Tochter Noahs ein Schleiertuch um die Büste gemalt hatte. Es war im Juli 1805; der Erfolg der Ausstellung war für den in Rom noch wenig bekannten Künstler sehr erfreulich, die dortige Presse war des Lobes voll, italienische, französische und englische Fachgenossen geizten nicht mit einmütigem Beifall, nur die Landsleute Schicks zeigten sich hier wie so oft im römischen Künstlerleben uneins und kleinlich. Unter den Deutschen bildete sich sofort eine Partei der Mißgünstigen, die kein gutes Haar an dem Bilde ließen, während andere es mit desto größerem Eifer priesen. Schick hat wohl durch sein Verhalten, durch starke Selbstgefälligkeit und durch Fernbleiben von den burschikosen Vergnügungen der deutschen Kamaraderie, selbst viel dazu beigetragen, sich mißliebig zu machen; hat doch sogar der wackere Joh. Christian Reinhart ihn mit Spottversen und Zeichnungen verhöhnt, die Schick allerdings nicht unerwidert ließ. Durch den Erfolg der Ausstellung des Noahbildes wurden die Gegensätze verschärft, bis sie zu einem häßlichen Ausbruch führten, wie man deren in der Geschichte der deutsch-römischen Kolonie leider nicht selten begegnet. Die Partei Schicks wurde durch das abfällige Urteil erbittert, das Aug. von Kotzebue in seinem gerade erschienenen italienischen Reisewerk über „Noahs Dankopfer" abgab, welches er Ende 1804 in Rom unfertig gesehen hatte. Da sie den Verfasser nicht mehr zur Hand hatte, so entlud sich ihr Zorn auf den Bildhauer Schweickle aus Stuttgart, der Kotzebue durch die römischen Ateliers geleitet hatte und als sein Inspirator galt. Schon im August 1805 verhängten Schick und seine Freunde, Jos. Anton Koch und Friedr. Dörr, ein tätliches Strafgericht über den unglückseligen Schweickle, indem sie ihn unter den heftigsten Verwünschungen mit Knüppeln aus dem gemeinsamen Speisehaus in Via Condotti vertrieben und bis zur Villa Malta hinauf verfolgten. Der Hauptanstifter scheint der derbe Koch gewesen zu sein, der bei der Verfolgung des Opfers wenigstens die tätigste Rolle spielte, während Schick seinen Anteil an dem für das Deutschtum Roms beschämenden Auftritt bald ernstlich bereute.

Der Künstler besann sich auf sein besseres Ich und rüstete sich zu einer edeln Rache an seinen Gegnern und Verkleinerern, indem er unermüdlich an seiner eigenen Vervollkommnung arbeitete und in der Stille seiner Werkstatt neue Schöpfungen entstehen ließ, die die früheren in Schatten stellten. Auf sein großes Bild „Apollo unter den Hirten" setzte Schick besondere Hoffnungen; im Sommer 1808 legte er die letzte Hand daran, und der Besuch, womit ihn während der Arbeit „ein bayerischer Bischof, der auch zugleich Gesandter hier ist", überraschte, wurde für den guten Erfolg entscheidend. Mit dieser Verherrlichung der heidnischen Götterwelt konnte Schick den Kanonikern des Pantheons nicht kommen; es war daher ein wahrer Glücksfall für ihn, daß der gute alte Häffelin ein ernsthaftes Interesse für seine Arbeit faßte und ihm aus freien Stücken das eigene Gesandtschaftshotel als Ausstellungsraum anbot. Eine günstigere Stätte konnte der Künstler kaum zu finden hoffen als diesen durch alte Kunstschätze bekannten Patrizierpalast, dessen Hof gar noch eine unvollendete Arbeit Michelangelos beherbergte, den Wohnsitz eines Bischofs und angesehenen Diplomaten am Ende des Corso, wo täglich die ganze vornehme Welt auf ihrer Spazierfahrt vorüberkam. Mit Freuden griff Schick zu, wählte sich im Palazzo Rondanini einen Saal und zwei Zimmer aus und richtete hier seine Sonderausstellung ein. Das Hauptstück war die große Leinwand mit 18 Figuren von mehr als halber Lebensgröße: „Apollo unter den Hirten" in einer reichen Landschaft; dazu kamen eine heroische Landschaft mit Zentauren, eine kleine nordische Landschaft, eine südliche Gegend bei Sonnenuntergang, ein Christus, den Kelch segnend, und drei Bildnisse der Familie v. Humboldt. Der äußere Erfolg der Schau übertraf alle Erwartungen des gewiß nicht kleinmütigen Künstlers; auf 14 Tage Dauer war sie berechnet, aber der Zudrang war so groß, daß der Gesandte, der Freude an dem Triumph Schicks hatte, selbst auf ihre Verlängerung drang, und so währte sie vom 1. November bis Neujahr. Sie trug ihrem Veranstalter einige Ankäufe, neue Bestellungen und mehr



Verlag von F. Gurlitt,
Kunstverlag, Berlin

CASPAR RITTER
KRONPRINZESSIN CÄCILIE

persönliche Beziehungen zur vornehmen Welt ein, als ihm lieb war, sie bewirkte, daß der französische Gesandte bei dem Vizekönig von Italien die Erwerbung des Apollobildes anregte, und machte in der römischen Kunstwelt den noch nicht 30jährigen schwäbischen Maler zum Helden des Tages. Der Ruhm, nach dem er gestrebt hatte, war nun in der Tat erreicht, und seine mütterliche Freundin Karoline von Humboldt sagte nicht zu viel, wenn sie an Charlotte von Schiller schrieb: „Er ist ohne alle Ausnahme der erste Maler hier.“ Die römische Fachpresse spendete dem fremden Künstler rückhaltloses Lob und machte dem Lokalpatriotismus nur das Zugeständnis, daß sie seine glückliche Entwicklung dem Studium unter römischem Himmel zuschrieb, womit sie ja auch nicht ganz unrecht hatte. Die Römer standen nicht an, zu erklären, daß Schick ihrem Malerkoryphäen Camuccini den Rang streitig machte, wie sie in der Bildhauerkunst den Dänen Thorwaldsen neben ihren Canova stellten. Waren die italienischen Kunstkritiker vielleicht aus Gewohnheit etwas überschwenglich in ihren Lobeserhebungen, so blieben doch auch die angesehensten deutschen Blätter jener Tage, wie das Cottasche „Morgenblatt“, die „Jenaer Allgemeine Literaturzeitung“, Zschokkes „Miszellen der Allgemeinen Weltkunde“ u. a. in anerkennenden ausführlichen Besprechungen der Schickschen Ausstellung nicht hinter der römischen Presse zurück. Mit einem Wort, die Ausstellung im Palazzo Rondanini war ein künstlerisches Ereignis für Rom und für die Welt, die noch gewohnt war, nach der ewigen Stadt als der hohen Schule der Kunst zu sehen. Seit Asmus Jacob Carstens seine klassischen Kartons in Via Bocca di Leone ausgestellt, hatte Rom auf dem Gebiet der Malerei nichts von ähnlicher Wirkung erlebt. Carstens' Geist, sein klassisches Empfinden und sein großer, edler Stil wehten dem Beschauer auch aus Schicks Werken entgegen; der Apollo erinnerte aufs lebhafteste an Carstens' letzte Komposition, das „Goldene Zeitalter“. Aber der junge Schwabe konnte etwas mehr als jener, er hatte in Paris Malen gelernt und verstand mit der Farbe zu wirken, wo jener nur die Linie reden ließ. So bezeichnete Schicks Werk einen glücklichen Fortschritt in der deutschen Kunst. Die kunstgeschichtliche Kritik mag heute von diesem Werk nicht mehr so günstig denken wie die begeisterten Zeitgenossen; sie vermißt, was der alte Reinhart damals schon in seiner Karikatur auf Schick andeutete, das eigene starke Leben, die mächtige Schöpferkraft in seinen Kompositionen, aber das darf uns nicht abhalten, Schicks Wirken im Zusammenhang mit seiner Zeit hoch einzuschätzen und nach hundert Jahren der Ausstellung im Palazzo Rondanini mit Genugtuung zu gedenken als einer ruhmvollen Kundgebung des künstlerischen Genius Deutschlands in Rom und als eines Marksteins in der Geschichte der deutschen Kunst.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es hat beinahe den Anschein, als ob die mechanische Reproduktion dessen, was existiert, heute das letzte Wort bedeutet der malerischen Erfahrung und des Könnens, und daß das Talent darin besteht, mit einem gegebenen Ausdrucksmittel die Nachahmung, die wörtliche Kopie mit möglichst vollkommener Genauigkeit und Präzision zu erstreben. Jede persönliche Empfindung ist vom Uebel. Was der Geist erfindet, gilt als künstlich, und alles Künstliche, alle Konvention, gilt als verbannt von einer Kunst, die doch selbst wieder nur eine Konvention sein kann. So entstehen jene Kontroversen, innerhalb deren die Schüler der Natur die große Masse auf ihrer Seite haben. Fromentin



CASPAR RITTER — DIE RÄCHERIN



CASPAR RITTER
DAS OPFER





CASPAR RITTER — BACCHANTIN

DIE RUSSISCHE AUSSTELLUNG IN DER WIENER SECESSION

In der *Secession* sind jetzt *moderne russische Maler* eingezogen, mit einer Ausstellung, die an Reichhaltigkeit alle vorhergehenden übertrifft. Zu einem vollständigen Gesamtbild ist sie nicht geworden, denn es fehlen die Namen von einigen Künstlern, die als führende gelten; doch hat die Secession vor Jahren gelegentlich einer »nordischen Ausstellung« unter andern schon Korowin, Wrubel und Somoff, der seitdem öfter wiederkehrte, gebracht, so daß man empfindlich nur Maljawin vermißt, gegen dessen unbändigen Farbenlärm nicht leicht jemand aufkommt. Solchen Ausbrüchen nationalrussischer Kraft, die man hinter der bloßen Pinselgeschicklichkeit vermutet, begegnet man hier freilich nicht, dafür aber überzeugenderen Kundgebungen derer, die sich auf Grund ihrer westeuropäischen Schulung oder in schroffer Einfalt bemühen, aus dem Leben und der Geschichte ihres Heimatlandes geholte Stoffe künstlerisch zu gestalten. Damit will eine zweite Gruppe, die wir jetzt erst kennen lernen, nichts zu tun haben; Tändler und Anhänger des Neo-Impressionismus sind es, dem beziehungslosen Farbenreiz ergeben. Ihnen allen, welcher Richtung immer sie angehören mögen, merkt man es an, daß sie in Paris oder München studiert haben. Was sie dort sich aneignen konnten, die Beherrschung des Technischen und ihren sichern Geschmack zeigen O. Braz — ein Porträt ist in dem Sonderheft »Russische Malerei« dieser Zeitschrift, 1906/7, März, abgebildet —, W. Dobsjekin (Pariser Nachtstücke in Whistlers Art), der Cézanne-Jünger A. Gausch, die an Zügel gemahnende Frau Anna Krüger Prachoff (Schlittenfahrt mit Renntieren), A. Ssrjedin als Maler der historischen Interieurs russischer Paläste. Der »Nikolskimarkt« von E. Lanseré und die auf pikante Silhouettenwirkung berechnete Mondäne von L. Bakst, der fast allzu vielerlei kann, weisen nach München. Während bei diesen das kosmopolitische Element noch sich vordrängt, sucht es B. Kustodijeff zu überwinden; seinen Weg lassen das Porträt eines Generals, das aus Besnards früherer Zeit stammen könnte, und ein russische breite Typen im Freilicht vereinigendes Familienbild erkennen, dem an Urwüchsigkeit der Charakteristik das Porträt zweier langhaariger Popen nicht nachsteht, bei sichtlicher Vertiefung, die endlich im »Dorffest« das bunte Treiben in einer langen Gasse von Holzhäusern zu einer schönen dekorativen Wirkung abdämpft. Ist dieses Hauptstück der Ausstellung milde und heiter, so steigert sich der »Pilgerzug« von W. Ssaruhin zu düsterem Pathos, denn in stummer Andacht strebt da ein Gewimmel vielfarbiger Menschen den Felsenhügel zu der Kapelle hinan, die weiß aufblinkt unter den über das Wasser des Vorgebirges gebreiteten Wolkenschatten. Die Pastelle von L. Pasternak, Kinderporträts und »Tolstoi im Kreise seiner Familie«, leuchten warm im rötlichen Lampenlicht. Als einer der Führer zu einer ihrer nationalen Aufgabe sich bewußten Kunst



CASPAR RITTER BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS J. C. HEER

gilt A. WASNEZOFF, der aber vornehmlich durch meisterhafte Landschaften hier vertreten ist. Von der russischen Volksseele, von ihrer träumerisch lässigen Neigung, gibt durch das Porträt eines Jünglings W. SEROFF, durch das des Dichters S. Gorodezky auch Kustodjeff einen Begriff. An den nationalen Stil, wie er in der Bauweise von Blockhäusern mit greller Bemalung und Schnitzwerk sich ausdrückt, sucht S. MALJUTIN zu erinnern und geht so weit, in ein primitives Holzrelief seine rein malerischen Absichten zu übersetzen. Neben diesen architektonischen Entwürfen Maljutins gehören die sauberen Blätter von J. BILIBIN zu den sympathischesten Erscheinungen der Ausstellung: leicht kolorierte Aufnahmen von Volkstrachten, ansprechend archaisierende Illustrationen zu Märchen und sonstiger Buchschmuck, der seine Anleihen nicht in der Fremde macht. M. DOBUSCHINSKI schwankt zwischen wirklichkeitsgetreuen Aufnahmen alter Winkel in Wilna und grotesk übertreibenden Schilderungen von Londoner Straßenszenerien, stilistisch unentschieden wie auch die graphischen Arbeiten der Frau A. OSTROUMOVA-LJEBEDEWA. In keinem begegnen sich so viele Einflüsse wie in N. THEOFILAKTOW, in dem Beardsley und Vogeler und dann wieder persische Eigentümlichkeiten sich mischen, und in B. JAKULOFF, der bald zu den Japanern, bald zu Gauguin übergreift. Die kaum zu enträtselnden Phantasien von N. SSAPUNOFF, die von einem taumeligen Rokoko erfüllten Ballettszenen des S. SSUDEJKIN und sein »Fiesole«, dessen Titel nur durch hinein versetzten Engel des Fra Angelico gerechtfertigt ist, gehen lediglich auf die Sensation lüsterner Farben aus. Dasselbe strebt auch N. MILIOTTI an, auf dessen »Mariä Verkündigung« der Engel in ein chromgelbes, Maria in ein rosa Geriesel sich auflöst. Es mag ein Stück Farbenmystik in derlei Einfällen verborgen sein und vielleicht sogar echte Brutalität, wenn B. ANISFELD lasurblaue Statuen von den herbstbraunen Laubwänden eines Parkes sich abheben läßt, in den eine kalkweiße figurale Staffage und ein glaubwürdiger Springbrunnen disharmonisch gesetzt sind. Von anderen Tollheiten und Atelierspäßen, denen man nicht einmal Methode nachrühmen kann, zu schweigen. Der empfindsame B. MUSSATOFF hätte dagegen einen guten Widerhalt geboten, aber statt an seine wenig besagende Studie wird man sich an den schönen, tieftonigen »Maiabend« seines Gesinnungsgenossen P. NILUS halten müssen. In dem Saal der Neo-Impressionisten rastet das Auge bei den dekorativen Landschaften von N. KRYMOFF, deren beste in der stilistischen Fassung an die Gemälde des Claude Lorrain, durch die kalkig kühlen Farben an verblaßte Wandgemälde oder Gobelins gemahnen. Abseits von dem Schwarm der vermeintlich freien Geister und von den mit historischen Formen Spielenden steht N. ROEHRICH. Neu ist er uns ja nicht, aber seine rege Phantasie und die volkstümliche Echtheit seines Schaffens fesseln mit ungeminderter Stärke. Aus seinen Skizzen für Mosaik strahlt der schwere Glanz der alten byzantinischen Sakralkunst; in die um Jahr-



CASPAR RITTER
BILDNIS DER BARONESSE VON HELLDORF



CASPAR RITTER DAMENBILDNIS

hunderte weiter zurückliegende Epoche der nordischen Heerzüge und der Warägerfahrten, in die Steinzeit sogar hat sich Roehrich eingelebt und ruft sie uns herauf mit urweltlich dämmernden Farben im harten Umriß. KARL M. KUZMANY

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

FRANKFURT a. M. *Frau Marie Held* hat hier jüngst einen neuen *Kunstsalon* eröffnet. In einem lichten Raume an der Neumainzerstraße hängt eine Kollektion Bilder, man möchte sagen, aus den Beständen der Berliner Secession oder der mit ihr zusammenhängenden Firma Cassirer. In einer »Karnevalszene« von GOYA ist die impressionistische Technik durch einen älteren Meister repräsentiert. Sonst haben die Enkel und Urenkel das Wort.

Allen voran MAX LIEBERMANN mit zehn Bildern, darunter einige seiner bekannten Strandszenen, die aber nicht alle den Künstler vollwertig repräsentieren. Man hat, wie so oft, die Empfindung, als seien von zu eifrig um den Künstler besorgten Händlern lediglich Skizzen als fertige Bilder aus seinen Händen genommen worden. Liebermanns großes Können und wahre Freude an der Farbe beweist eine Flachlandschaft, eine Ebene, die in saftigem Grün nach rückwärts sich ausdehnt. Sehr ansprechend, namentlich für Frankfurt, das ein solches Werk VAN GOGHS noch nicht gesehen, dessen »Rast während der Ernte«. In der Darstellung des Kornfeldes eine erfreuliche malerische Kraft, in den Körperbewegungen eine bei dem seltsamen Meister erstaunliche Zuverlässigkeit. Sonst ist noch von van Gogh ein Männerporträt und ein »Sonnenuntergang« dorten. Von eigentlichen Franzosen findet sich CÉZANNE »Après midi bourgeois« und eine »Theaterszene« von DAUMIER, die mehr an das Karikaturenhafte streift.

Bilder von ARTUR KAMPF, HÜBNER, Plastiken von GAUL, KOLBE und KLIMSCH vollenden das Berliner Milieu des neuen Kunstsalons, das wir vielleicht programmatisch fassen dürfen. Auch Frankfurt selbst ist vertreten durch ein Kinderköpfchen von O. W. ROEDERSTEIN und eine Landschaft J. NUSSBAUMS in dessen letzter zerfetzter Malweise.

Diese kann man am besten kennen lernen in *Schneiders Kunstsalon*, wo vier Landschaften, Nußbaums neueste Werke, zur Ausstellung gelangen. Nußbaum geht immer mehr das Gefühl für das Gewachsensein eines Baumes, kurz, das Struktive der Natur, ab. Die Erwartungen, die einst auf die jüngeren Arbeiten des Künstlers gesetzt wurden, scheinen sich nicht erfüllen zu sollen. Außer diesen Landschaften bei Schneider 16 Porträts des englischen Modemalers GIUSEPPE GIUSTI. Die Bildtitel: »Dame in blauem Hut mit weißer Feder«, »Englischer Offizier in blauer Uniform«, »Nurse an der Wiege«, verweisen schon in die gute Gesellschaft, deren Geschmack sich auch in Giustis Kunst betätigt. Er ist technisch gewandt und in der Aufmachung seiner Bilder englisch zivilisiert. Dadurch

für den Kreis, den er malt, geeignet auf Kosten seiner künstlerischen Wertschätzung.

Im *Frankfurter Kunstverein* steht zurzeit die zehnte Jahresausstellung der Frankfurter Künstler zur Schau. Wenn man den Katalog ansieht, ist die Ausstellung mit 126 Gemälden, 29 graphischen Blättern und 23 Plastiken reichhaltig zu nennen; das ist sie auch, aber eben nur rein numerisch. Im ganzen fragt man sich, ob das Unternehmen, das sich durch wenig Künstlerschaft und reichlichen Dilettantismus auszeichnet, mehr als lokales Interesse beanspruchen darf.

Von auswärtigen Künstlern, die durch ihre Herkunft in den Kreis Frankfurt a. Main noch gezählt werden können, zeigt sich WILHELM TRÜBNER mit einem Bilde, ›Lachender Junge‹, ALICE TRÜBNER mit ›Schloß Hemsbach‹, einem Bilde, das ganz in der breiten Manier ihres Mannes gemalt ist. Zu diesen beiden Künstlern, über deren Qualitäten man sich einig ist, tritt dann Prof. PHILIPP FRANCK-WANNSEE mit zwei Stücken, ›Frühling‹ und ›Am Strande‹. Das sind die Auswärtigen. Die eigentlichen Frankfurter Künstler zerfallen dann in zwei Gruppen: die ersten bezeichnet man am besten durch das Wort Tradition, die zweiten durch das Wort Nachahmung. Zur ersten sind zu zählen Prof. ANDORFF, ›Blick auf Wetzlar‹, Prof. BRÜTT mit seinem ›Chorgestühl im Dom zu Mainz‹, Prof. FRIEDENBERG, ›Altes Höfchen in Kronberg‹ im Stile Anton Burgers, NELSON KINSLEY, WILHELM STEINHAUSEN mit zwei süßen Landschaftsbildern und FRITZ WUCHERER mit seiner gediegenen Leistung, ›Das rote Dach‹. — Nun zur jungen Generation; zu erwähnen sind: FRANZ ALTHAUS, BEITHAN mit seinem üblichen ›Schwälmer Mädchen‹, MARIE BLASBERG mit zwei einfachen korrekten Porträts, JOSEF CORREGGIO, ›Arbeitspferde‹, GOTTFRIED VON HOVEN, ›In Höhenried‹ und KARL STREIT mit zwei Landschaften.

In der graphischen Abteilung interessieren zwei Zeichnungen WILHELM ALTHEIMS, die aber auch nur Bekanntes vermitteln. Daneben vielleicht noch zu erwähnen sieben Lithographien aus dem alten Frankfurt von FERD. BALZER-OBERURSEL.

Von den plastischen Arbeiten wohl am besten zwei Bronzen von JULIUS OBST, namentlich sein Kopf des heiligen Georg; wenn wir noch J. C. KÖPERS Porträtstatuette der Frau Dr. D. und L. DECHENTS Porträtbüste ihres Vaters mit anreihen, glauben wir des Guten genug getan zu haben. Y

HAMBURG. In den letzten Wochen haben zwei mit der älteren Kunstgeschichte Hamburgs aufs innigste verknüpfte Namen nicht vergebens an die Teilnahme unseres Publikums appelliert. In den Ausstellungslokalen *Louis Bock & Sohn* und des *Kunstvereins* fanden Gedächtnisausstellungen an den vor 100 Jahren (7. November 1808) in Hamburg geborenen Landschafts- und Bauernmaler HERMANN KAUFFMANN statt und gleichzeitig siedelte die älteste Kunsthandlung Hamburgs, *Commeter* (gegründet 1821), die



CASPAR RITTER — VERA

auch eine der ältesten Kunsthandlungen im Reiche ist, unter Zusammenlegung ihrer bisher in getrennter Lage geführten zwei Ausstellungsgeschäfte nach einem auf eigenem Grund und Boden aufgeführten Neubau über. Obwohl Kauffmann erst auf dem Umwege über München und nachdem er durch die Führer der damaligen Münchner Realistenschule *Peter von Heß* und *Heinrich Bürkel* hierzu die erforderliche Anleitung erhalten, zur Erkenntnis seiner selbst gekommen war und obwohl er von Zeit zu Zeit immer wieder gerne in den Jungbrunnen tauchte, den München schon damals für die deutschen Künstler bedeutete, ist Kauffmann in der Isarstadt doch kaum im Verhältnis zu der ihm auf heimatlichem Boden zuteil werdenden Wertung gekannt. Hier schätzt man in dem Künstler einen der führenden Männer, die im deutschen Norden den Sinn für die Erkenntnis des im einfach Wahren gelegenen Schönen entwickelt haben oder, wie er in seinen knapp gehaltenen Aufzeichnungen von sich selber sagte, dessen Streben „nach Einfachheit und Gesamtlichkeit« gerichtet war. Von einigen Tierbildern abgesehen, die von dem Verlangen nach Beobachtung des Lichterspiels auf den tieftönigen Tierfellen eingegeben waren, malte Hermann Kauffmann das Leben der Menschen auf der Landstraße, im Felde, im Walde und zwar mit besonderer Vorliebe im winterlich eingeschneiten Walde, wenn die im Wirbel umhergetriebenen Eiskristalle die dagegen angehenden Menschen und Tiere zur äußersten Anspannung ihrer Kräfte nötigen. Obwohl er sich den reichen, künstlerischen Anregungen, die das Leben der Fischer und Schiffer in seiner engeren Heimat bietet, keineswegs verschloß, die Liste seiner Werke auch manches in seiner Art bedeutsames Marinebild verzeichnet, wandte er diesem Genre ebenso wie dem der Bildnismalerei doch nur vorübergehende Aufmerksamkeit zu. Trotz dieser stofflichen Einschränkung und trotz der seither eingetretenen Wandlungen in den künstlerischen Anschauungen hat das Interesse an den Werken Hermann Kauffmanns nicht nur nicht abgenommen, sondern, wie an der Hand der auf den Auktionen dafür bezahlten Preise zu ersehen, bewegt es sich in steigender Linie fortwährend noch aufwärts. Eine Erklärung hiefür dürfte, neben ihren reichen, künstlerischen Vorzügen, die übrigens mehr in der Feinheit der zeichnerischen Durchführung als in ihrem für das modern geschulte Auge etwas mattem Kolorit, beruhen, einerseits darin gegeben sein, daß Hermann Kauffmanns Haupt-Klientel die breite Schicht des wohlhabenden Hamburger Bürgerstandes in sich schließt, in der künstlerische Erbstücke mit Pietät gehütet werden, und anderseits die Galerien, die sich geraume Zeit hindurch gegen Kauffmann ablehnend verhielten, jetzt für Gemälde sowohl wie für Zeichnungen und Radierungen von dieses feinsinnigen Künstlers Hand als Mitbieter auftreten.

Das neue Kunsthaus *Commeter* (Inhaber Wilhelm Suhr) eröffnete mit einer historischen Uebersichtsausstellung, die sich aus einer Anzahl auserlesener älterer holländischer, in der Hauptsache aber aus solchen Meistern zusammensetzt, die für die Entwicklung der modernen Kunst im 19. Jahrhundert von führender Bedeutung sind. Das eigentlich Originelle an diesem neuen Kunsthause Commeter besteht in der Teilung seiner Ausstellungsräume. Das Parterre gehört dem Kunstverlag. Im Obergeschoß (Hochparterre) liegen vier Säle, die das Licht von der Seite erhalten. Von diesem Obergeschoß ist mittels Lift eine Verbindung nach dem Dachgeschoß (fünfter Stock) hergestellt, das sein Licht durch eine gewölbte Glaskuppel von oben her erhält. Die zwischen Hochparterre und Dachgeschoß gelegenen Etagen sind als Kontorräume in Miete abgegeben. Ein Ausstellungslokal so nahe unter den Wolken, ist, meines Wissens, eine Neuheit in deutschen Landen — doch in der Zeit der »Zeppeliner« nicht mehr als zeitgemäß. H. E. W.

MAGDEBURG. Der *Kunstverein* hat diesmal eine interessante Ausstellung aufzuweisen: Plastiken von Jenny Drussin, die in diesem Umfange wohl kaum an anderer Stelle gezeigt worden sind. Die Künstlerin — eine Autodidaktin — wahrt sich eine ganz erstaunliche Unabhängigkeit; ihr lebhaftes Naturgefühl und ihr Sinn für plastischen Ausdruck leiten sie allein. So kommt es, daß allerdings einzelne ihrer Motive, wie eine wandelnde Schafherde mit dem voran schreitenden Hirten in Rundplastik, dem strengen Schema tektonischer Skulptur nicht entsprechen — daß aber alle ihre Arbeiten ungemein frisch, köstlich, überzeugend wirken. Tierbilder gelingen ihr höchst lebendig; ihre Bronzestatuetten nackter Mädchen sind von herbem jugendatmenden Liebreiz; ihre Büsten sprechend und voll innerlichen Erlebens. Köpfe wie der Henry Thodes, des Kammersängers von Bary, Emanuel Reichers wirken im Ausdruck so intensiv wie in der plastischen Form reich und geistvoll; die Mannigfaltigkeit der Ideen wie der Ausdrucksmittel ist überall bei der Künstlerin überraschend. Dr. P. F. Schmidt

MÜNCHEN. Die Secession plant auch dieses Jahr eine Winter-Ausstellung und zwar soll eine umfangreiche Kollektion von Werken von Hans von Marées aus Privat- und Galeriebesitz gezeigt werden. Die Ausstellung soll alle Räume der Secession füllen und eine Ueberschau über den Entwicklungsgang Marées' darbieten. Der bayerische Staat, der in der Schleißheimer Galerie einen Hauptteil des Maréesschen Nachlasses bewahrt, wird diesen zur Ausstellung überlassen; auch der Prinzregent hat die Ueberlassung eines Bildes zugesagt. Ebenso hofft man, von der Nationalgalerie in Berlin, die zahlreiche Bilder als Schenkung Hildebrands und als Nachlaßstiftung Fiedlers besitzt, darunter die Kartons zu den Fresken im Bibliotheksaal der Zoologischen Station zu Neapel, einem Hauptwerk des Künstlers, einen zusagenden Bescheid zu erhalten. Auch von privater Seite, so von den Sammlungen Hildebrand in München, Levi-Partenkirchen, sind schon jetzt bedeutende Werke versprochen. Die Ausstellung dürfte also ein ziemlich lückenloses Bild vom Werk des Künstlers geben und wird schließlich der Secession einen ebenso großen Erfolg bringen wie die vorausgegangenen Winterausstellungen (Albert von Keller, Fritz von Uhde, J. K. Becker-Gundahl, Weishaupt, Tooby etc.).

MÜNCHEN. *X. Internationale Kunstausstellung in München 1909.* Im kommenden Jahre wird im Kgl. Glaspalast zu München die zehnte der alle vier Jahre stattfindenden großen Internationalen Kunstausstellungen abgehalten werden. Diese seit dem Jahre 1863 bestehenden Ausstellungen sind eine bleibende Institution im Münchner Kunstleben geworden. Die X. Internationale Kunstausstellung wird veranstaltet gemeinsam von der »Münchener Künstler-Genossenschaft« und der »Münchener Secession«. Das Präsidium für die Ausstellung hat sich konstituiert und seine Tätigkeit begonnen. Es setzt sich zusammen wie folgt: I. Präsident: Akademieprofessor Hugo Freiherr von Habermann, Maler; II. Präsident: Professor Hans von Petersen, Maler.

NEUE KUNSTLITERATUR

Judith Cladel, Auguste Rodin. L'œuvre et l'homme. Bruxelles, G. van Oest & Cie. Preis 100 frs.

Judith Cladel hat ein ganz persönliches Buch über Rodin geschrieben, weder kühl analysierend, noch jauchzend begeistert. Sie hat ihre Gespräche mit Rodin gesammelt, nicht aber, indem sie diese nach ihrer eigenen Phantasie ausbaute, sondern streng der Wahrheit gemäß niederschrieb. Es ist also etwas wie ein wissenschaftliches Interview, das uns hier geboten wird, und Rodin selbst ästhetisiert über Rodin. Der erzählende Ton blieb dem Buch bis zuletzt gewahrt, aber es wirkt darüber nicht feuilletonistisch, es ist keine leichte Kauserie. Judith Cladel empfand Rodin als ein erschütterndes Erlebnis, und auch für uns wird Rodin lebendig in ihrem Wort. Die etwas exklusive und einsame Natur Rodins wird uns verständlich und menschlich sympathisch, und durch sie zeigt sich uns ein Weg zum vollen Erfassen des außergewöhnlichen Künstlers. — Camille Lemonier hat das Buch, das Octave Mirbeau als dem ersten Vorkämpfer des Rodinschen Genies gewidmet ist, mit freundlichen und klugen Worten eingeleitet, René Chéruy hat ihm einen Katalog der bedeutendsten Arbeiten des Meisters, die von 1864—1906 auf den Ausstellungen erschienen, angehängt. Den besonderen Wert der Publikation jedoch sehe ich mehr als in allem Textlichen in den vorzüglichen Illustrationen, Reproduktionen von Hauptwerken Rodins, die auf neunzig Tafeln außer dem Text in Heliogravüre und Heliotypie gegeben werden. Wer darum weiß, wie sehr schwer es ist, von plastischen Kunstwerken auf dem Wege photographischer Reproduktion einen ungetrübten Eindruck zu vermitteln, der wird diese vorzüglichen Aufnahmen nicht genug loben können. Auch zwölf der merkwürdigen Zeichnungen Rodins (vorwiegend sehr originell hingestrichene Frauenakte mit farbiger Höhung) und sieben graphische Arbeiten sind reproduziert und vermitteln einen erwünschten Einblick in des Meisters intimeres, weniger bekanntes Schaffen. G. J. W.

Arthur Rössler, Ferd. Georg Waldmüller. Große Ausgabe M. 136.—, kleine Ausgabe M. 5.—. Wien, K. Graeser & Cie.

Wer etwa in Arthur Rösslers Waldmüller-Monographie ein durch die Glanzlichter impressionistischer Wortkunst blendendes imaginäres Porträt vermuten sollte, den mag ein Blick in das zweibändige Monumentalwerk eines besseren belehren. Gleich der Titel zeugt davon, daß hier dem Künstler selbst in erster Linie das Wort erteilt worden ist; er lautet: »F. G. Waldmüller, sein Leben, sein Werk und seine Schriften.« Die Schriften, denen der verhältnismäßig schmächtigere Band ausschließlich gewidmet ist, sind für den Waldmüller-Forscher schon darum von Wert, weil sie vieles im Leben und Schaffen des Reformators erklären, der seine Abneigung gegen den akademischen Zwang nicht nur in temperamentvollen Essays bekannte, sondern seine Grundsätze auch in künstlerische Taten umsetzte und zeitlebens dafür büßen mußte. Der erste Teil des Bandes umfaßt die theoretischen Aufsätze: »Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in Malerei und plastischer Kunst« (1846), »Vorschläge zur Reform der österreichisch kaiserlichen Akademie der bildenden Künste« (1849) und »Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst« (1855). Ferner ist nebst dem literarischen Nachlasse eine Reihe von Briefen erstmalig veröffentlicht, deren cholerische Tonart den Charakter des streitbaren Künstlers markanter kennzeichnet als es die geistvollste Schilderung vermöchte. Es erübrigte dem Herausgeber somit eigentlich nur, in der Einleitung zum Hauptbande an der Hand seines reichen Materials den äußeren Lebensgang Waldmüllers zu schildern und dessen künstlerische Erscheinung aus dem Milieu des vormärzlichen Wien plastisch hervortreten zu lassen. So sehr es Arthur Rössler darum zu tun sein mochte,



CASPAR RITTER BILDNIS

dieses Vorwort durch die fesselnde Grazie der Diktion auch nach der formalen Richtung als selbständiges Kunstwerk auszugestalten, hat er sich im großen Ganzen dankenswerterweise von der Erwägung leiten lassen, daß Waldmüller ein besserer Dienst erwiesen wird, indem man ihn von den Toten erweckt als durch die Errichtung eines modernen Monumentes. Das Lebenswerk des Altmeisters ist in den mehr als 300 Nummern umfassenden, von Chwala, dem Drucker der Wiener Werkstätte, mustergültig hergestellten Reproduktionen erschöpfend wiedergegeben. Die chronologische Anordnung der Arbeiten führt uns höchst anschaulich vor Augen, wie der Künstler, anfangs noch im Banne niederländischer und anderer Vorbilder und später öfters durch die Forderungen des praktischen Lebens von seinem Wege abgelenkt, in der rückhaltlos wahrhaften, unmittelbaren Naturwiedergabe seine Hauptstärke entdeckt. Die reichhaltige Porträtgalerie enthält — abgesehen von einzelnen Landschaften — den wertvollsten Teil des Illustrationsmaterials, einmal weil die Gesamtheit dieser verblüffend echten physiognomischen Einzeldarstellungen eine einzigartige Charakteristik der Wiener Biedermeierepoche bildet, dann auch, weil gar manches Porträt von der Qualität jener Bildnisse, die in der Berliner Jahrhundertausstellung Aufsehen erregten, im Privatbesitz von Sammlern der Oeffentlichkeit entrückt ist. Erst in zweiter Linie interessieren die bekannteren, meist im Geiste der Zeit anekdotisch zugespitzten Genrebilder, zumal ja auch die beste Wiedergabe nur einen schwachen Begriff von der koloristischen Feinheit der landschaftlichen Hintergründe und der modern anmutenden Lösung der Beleuchtungsprobleme gibt, durch die Waldmüller in seinen alten Tagen zum Vorläufer des Impressionismus geworden ist.

Man mochte mit Recht bedauern, daß durch das splendid ausgestattete, in 500 handschriftlich numerierten Exemplaren herausgegebene Prachtwerk Waldmüllers künstlerische Persönlichkeit doch nur einem kleinen Kreise nahegerückt werden konnte. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, hat sich der wagemutige Verlag vor kurzem zur Herausgabe einer billigen Volksausgabe entschlossen, die nebst Vorwort von Rössler 136 ganzseitige Reproduktionen in erstklassiger Ausführung enthält. Diese Leistung wurde allerdings nur durch die Munifizenz des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht ermöglicht, welches dem Unternehmen in voller Würdigung seiner Bedeutung für die österreichische Kunst eine namhafte Subvention zuwandte. Aber auch außerhalb des Vaterlandes F. G. Waldmüllers muß anerkannt werden, daß durch die künstlerisch vornehm gehaltene Wiedergabe des Lebenswerkes eines Bahnbrechers moderner Malerei die Ergebnisse mühevoller Vorstudien mit seltenem Takt und Geschick der Oeffentlichkeit erschlossen worden sind.

Erich Felder

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Den letzten, sehr bestimmt auftretenden Preßnachrichten zufolge soll Geheimrat von Tschudi nun doch der Nationalgalerie erhalten bleiben und nach Ablauf seines Urlaubs auf den früheren Posten zurückkehren.

BERLIN. Dem Maler Franz Hoffmann von Fallersleben ist vom Großherzog von Oldenburg der Professortitel verliehen worden.



CASPAR RITTER IN SEINEM ATELIER

Redaktionsschluß: 17. November 1908 Ausgabe: 3. Dezember 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz. — Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G. — Beide in München





ALFRED VERWÉE † — DER STIER IM WASSERHANF

Belgische Ausstellung, Berlin



EMILE FABRY — DER KOLONIALE AUFSCHWUNG

Belgische Ausstellung, Berlin

BELGISCHE KUNST IN DER BERLINER SECESSION

Von Robert Schmidt

Niemand wird behaupten können, daß wir hier in Berlin an einem Mangel an Ausstellungen litten. Dem regen Besuch nach, den man fast stets beobachten kann, scheinen die Kunstrevuen auch wirklich einem Bedürfnis zu entsprechen; leider aber kann man nicht immer zugeben, daß eine dringende Notwendigkeit dazu vorgelegen hätte. Umsomehr ist man erfreut, wenn man einmal mit gutem Gewissen berichten kann, daß eine solche Veranstaltung für den, der sich ernsthaft mit ihr beschäftigt, einen wirklichen Gewinn bedeutet. Und das ist der Fall bei der Ausstellung belgischer Kunst, die uns augenblicklich in den Räumen der Secession geboten wird. Nicht nur der Historiker kommt bei ihr zu seinem Recht, auch der voraussetzungsloseste Laie wird den Gang zu den Belgiern nicht bereuen. Und wer empfänglich dafür ist, der kann ein ganz Stück Kultur von ihnen mit nach Hause nehmen. Kultur verbreiten kann nur der, der ihrer selbst besitzt. Die Belgier haben genugsam davon; man merkt, daß diese Saat auf einem Boden aufgegangen ist, der schon manche reiche künstlerische Ernte gezeitigt hat. Man denkt an die kraftstrotzende Lebensbejahung in den Werken der Rubens und Jordaens, an die raufenden, saufenden Prachtkerle Brouwers und auch an die feinfühligen, vornehmen Menschen van Dycks. Das alles scheint auch den heutigen Belgiern noch im Blute zu liegen, und wenn sie heute sich noch in stärkeren Gefühlsgegensätzen zu bewegen scheinen, so mag dazu die neue Umgebung beigetragen haben, der gewaltige Zwiespalt im sozialen Leben, der kaum in einem anderen Lande auf so engem Gebiet sich stärker entwickelt hat als in Belgien. Belgien ist das Land der Gegensätze: hier üppiges Weideland mit seinen endlosen, friedlichen Flächen und ruhigen Formen, dort rauchende Schlöte, nervenzerrüttende, schwere Maulwurfsarbeit, dampfende Schlackenberge; la Bruges morte mit seinen versandeten stillen Kanälen, mit seinen Obstgärten innerhalb der verfallenden Mauern, mit dem seltsamen Duft



EMILE CLAUS KASTANIENBAUM IN DER ABENDSONNE
Belgische Ausstellung, Berlin

alter, glanzvoller Geschichte, — und wenige Stunden davon die riesigen, lebendurchfluteten Hafenanlagen des mächtigen Emporiums an der Schelde.

So ist das Milieu beschaffen, das der modernen belgischen Kunst als Hintergrund dient; zur Kennzeichnung der beiden Extreme, die ihm entwachsen sind, braucht man nur zwei Namen zu nennen: Khnopff und Meunier. Alles übrige reiht sich in vielfältig individuellen Spielarten dazwischen ein. So ganz einfach aber geht die Rechnung doch noch nicht auf. Man würde einseitig urteilen, wenn man nicht des großen Einflusses gedächte, den die französische Kunst auf ihre flandrische Nachbarin ausgeübt hat und heute noch ausübt. Jedoch darf dieser Faktor auch nicht überschätzt werden: das künstlerische Belgien ist gewiß nicht ein bloßer Ableger von Paris, es hat zu kräftige selbständige Wurzeln, um nicht seine eigene Sprache zu sprechen. Der jetzigen Ausstellung danken wir die Gelegenheit, dieser Entwicklung aus Eigenem heraus nachgehen zu können, während uns bisher immer nur einzelne zusammenhangslose Stichproben vorgesetzt wurden.

Ebenso mannigfaltig wie die Reihe der sozialen und psychologischen Werte stellen sich auch die Differenzen in Stil und Technik dar. Und alle eint trotzdem ein wundervoll gesunder Kern; kein einziges Werk, dem man das Prädikat „geschmackvoll“ vorenthalten müßte, was absolut nicht so selbstverständlich ist, als es sein sollte.

Gelegentlich der retrospektiven Ausstellung in Brüssel (1905) sind die Leser dieser Zeitschrift bereits mit der künstlerischen Entwicklung der Generationen bekannt gemacht worden, die das kräftige Fundament abgaben für den vielgestaltigen Bau der modernen belgischen Kunst, (s. Jahrgang 1905/6 Seite 147 u. ff.). Dort wurde eingehend gewürdigt, was Henri Leys, de Groux, Braekeleer und die beiden Stevens geleistet haben; wenn bei der



Belgische Ausstellung, Berlin

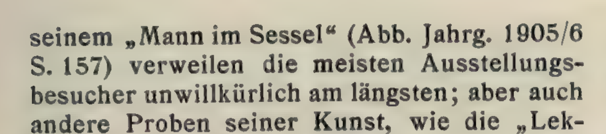
CONSTANTIN MEUNIER †
AUF DEM WEGE ZUM SCHACHT

jetzigen Ausstellung auch das Hauptgewicht auf die Kunst der Gegenwart gelegt wurde, so hat man erfreulicherweise nicht vergessen, in einem Raume einige dieser älteren Meister mit kennzeichnenden Werken zu Worte kommen zu lassen, um über das „Woher" der Modernen wenigstens kurz Rechenschaft zu geben.

Mögen über alle anderen Künstler die Meinungen geteilt sein: einer der alten hat sich unbedingtes Interesse und über jedes Richtungsgezänk erhabene Bewunderung erobert. Das ist HENRI DE BRAEKELEER. Gewiß, er hat sich von den alten Niederländern, von Vermeer und Terborch inspirieren lassen, — es war der retrospektive Geist seiner Zeit; aber ganz abgesehen von seinen Sujets — als Landschafter lernen wir ihn hier leider nicht kennen, — seine Domäne der allersubtilsten Tonmalerei, die Wechselwirkung von Licht, Luft und Farbe beherrscht er so souverän wie kaum einer seiner Zeitgenossen, auch nicht in Frankreich und Deutschland. Vor



JULIEN DILLENS † — VAN ORLEY
Belgische Ausstellung, Berlin



seinem „Mann im Sessel“ (Abb. Jahrg. 1905/6 S. 157) verweilen die meisten Ausstellungsbesucher unwillkürlich am längsten; aber auch andere Proben seiner Kunst, wie die „Lektüre“ oder die „Place Teniers“ (Abb. S. 191) geben ein anschauliches Bild seiner Eigenart.

Alfred Stevens, der elegante Genreporträtist (Abb. S. 193), Joseph Stevens, der Tiermaler, sowie sein Kollege Verwée (s. unsere farbige Beilage) sind ebenfalls mit sehr charakteristischen Bildern vertreten, so daß diese Ouvertüre kaum einen wichtigen Klang vermissen läßt.

Die lebende belgische Kunst ist repräsentiert durch Werke von etwa hundert Künstlern, die zum großen Teil zwei Gesellschaften angehören, der *„Art Contemporain“* in *Antwerpen* und der *„Société Royale des Beaux-Arts“* in *Brüssel*. Die letztere existiert seit etwa fünf-



CH. VAN DER STAPPEN — DAVID
Belgische Ausstellung, Berlin



EUGÈNE LAERMANS — DER BLINDE

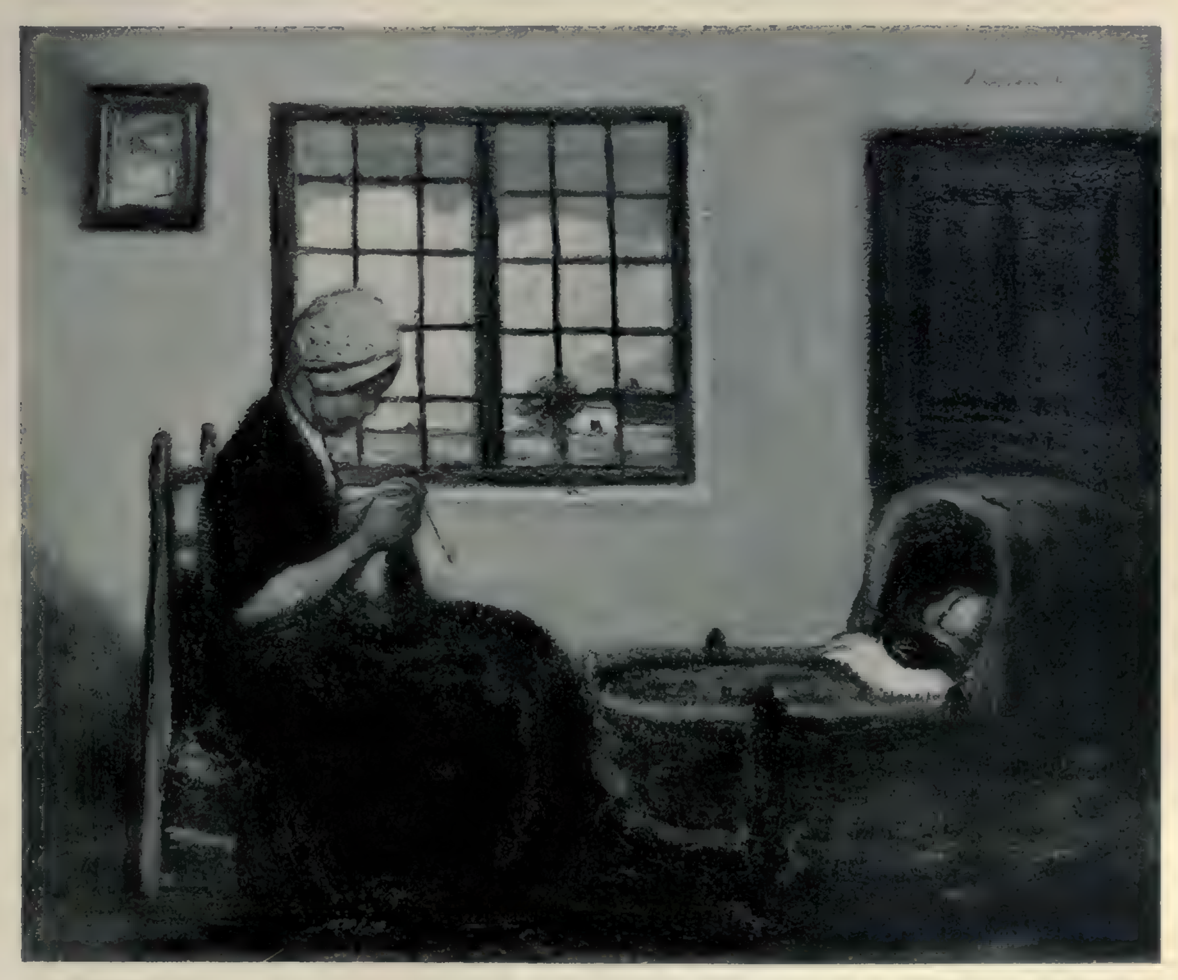
Belgische Ausstellung, Berlin

zehn Jahren, die andere ist erst drei Jahre alt, beide aber haben sich durch Ausstellungen älterer und moderner Werke um Kunst und Kunstverständnis ihres Landes hohe Verdienste erworben und sind auch die Veranstalter der ausgezeichneten Berliner Austellung.

Die Malerei ist sehr gut vertreten. Die gewaltigen Rubensformate sind auf wenige rein dekorative Arbeiten beschränkt geblieben, denen man sämtlich gute Einzelqualitäten, wenn auch keine überwältigende Wirkung zusprechen kann. Die „Schule des Plato" von JEAN DELVILLE (Abb. S. 185), streng nach klassischen Prinzipien komponiert, aber etwas süßlich und flau im Kolorit; der „koloniale Aufschwung" von EMILE FABRY (Abb. S. 177), für das Kolonialgebäude auf der Ausstellung zu Lüttich 1905 gemalt, mit prachtvollen Akten, aber einer kaum verständlichen allegorischen Fassung; ferner ein großer dekorativer Entwurf von ALBERT CIAMBERLANI, „Die Frauen" betitelt (Abb. S. 189), sowie eine Symphonie in Blau und Gold von feinem koloristischen Klang: „Sacra sub arbore" von CONSTANTIN MONTALD, letzteres, was die Stimmungswerte anlangt, in einiger Anlehnung an das große Vorbild Puvis de Chavannes. Im Porträt sind ausgezeichnete Leistungen zu verzeichnen, so von LUCIEN WOLLÈS das bekannte, ungemein lebensvolle Bild des Vaters des Künstlers, Porträts von J. VERHEYDEN, JEAN DE LA HOESE und EMILE WAUTERS, die alle eine temperamentvolle, sichere Charakterzeichnung verraten. Neben einigen ganzfigurigen Repräsentationsbildnissen macht sich vorteilhaft bemerkbar das Porträt des Fräulein Dubois von HERMAN RICHIR (Abb. S. 197), ganz in den zarten Duft eines delikat gemalten weißen Kleides gehüllt, und ein Mädchenporträt von THÉO VAN RYSSELBERGHE (Abb. S. 189). Dies Bild ist von einer sehr starken Wirkung, die hauptsächlich wohl dadurch erzielt worden ist, daß der Künstler nur das Gesicht völlig durchmodelliert hat, während alle übrigen Teile der Leinwand, Kleid, Hut, Hintergrund, in breiter pointillistischer Manier ausgeführt sind. Schließlich sei noch das Porträt der Frau

H. Baes von Léon Frédéric erwähnt (Abb. S. 192); der Kopf, völlig im Profil, ist gegen eine kräftig grüne Landschaft gesetzt, und es ist höchst interessant zu sehen, wie es dem Künstler gelungen ist, durch die starke Farbe des Gesichtes das Grün dieser Landschaft mit dem gänzlich anders gearteten Grün des changierenden Kleides in Verbindung zu bringen. Ein anderes, großes Bild von L. Frédéric, „Der Bach“ (Abb. S. 184), hat schon seit Jahren von sich reden gemacht. Es will die Stimmung der Beethovenschen Pastoralsymphonie wiedergeben und zeigt die Personifikation des fröhlich sprudelnden Waldbaches durch eine Heerschar vorwärtsstürmender, tanzender, jubelnder Kinder. Ein Schimmer Jordaens'scher Lustigkeit liegt über dem Bilde, das jedoch nur von einem gewissen Abstand aus zu genießen ist; dann erst geht das unangenehme Rot der Körper mit dem feinen Kolorit des Waldes zusammen.

Unter den Landschaftern — es sind nicht wenige gute in Berlin erschienen — wollen wir besonders Emile Claus hervorheben, der mit drei Werken vertreten ist. Eine wundervolle Stimmung liegt über der weichen, von dampfenden Nebeln verschleierten Abendlandschaft, wo alles in unbestimmten, zitternden Tönen gehalten ist, wogegen das Lichtphänomen bei dem im klaren Wasser sich spiegelnden „Kastanienbaum“ (Abb. S. 178) ungemein präzise und kontrastreich zum Ausdruck gebracht ist. Von ganz stupender Wirkung sind die in schweren Farben wie mit dem Spachtel hingepatzten Bilder von Jacob Smits, die mit wuchtiger Akzentuierung eine mächtige Leuchtkraft verbinden (Abb. S. 183 u. 194). Das direkte Gegenteil dazu bildet Fernand Khnopff, der Mystiker, der Geheimnisvolle, von dem uns neben einigen vollreifen Werken das frühe „En écoutant du Schumann“ gezeigt wird (Abb. S. 188), in dem bereits der Grundakkord seines Wesens angeschlagen ist. Stilisierte Psychologie könnte man die Art



JACOB SMITS — FRAU AM FENSTER

Belgische Ausstellung, Berlin

nennen, mit der Eugène Laermans seine Menschen zeichnet. Mit Breughel, dem man ihn so oft zur Seite stellt, hat er nichts gemein als die zufällige Wahl des Sujets; was er daraus macht, mit welcher elementaren Wucht er redet, wie er die Linien der Landschaft zur Wirkung heranzieht, das ist sein alleiniges Eigentum. Der „Blinde" (Abb. S. 182), der „Betrunkene" sind von wahrhaft typischer Größe; seine Abendlandschaft ist von demselben mächtigen Stimmungszauber durchtränkt. Der „Maler" Meunier ist in Berlin, besonders durch die Ausstellung bei Keller & Reiner genugsam bekannt. In einer Revue der neueren belgischen Kunst durfte er natürlich nicht fehlen; sein „Weg zum Schacht" (Abb. S. 179) ist jedenfalls eine der bedeutendsten Leistungen der Ausstellung. So sehr er aber als Bildhauer auf die ganze jetzige Generation gewirkt hat, als Maler hat er eigentümlicherweise keine Schule gemacht. — Wir verzichten auf eine Nennung aller der Künstler, die sonst Beachtenswertes hergeschickt haben, und wollen nur noch erwähnen, daß uns das Oeuvre von Félicien Rops in ausgezeichneten Stichproben, in Zeichnungen, Radierungen, Aquarellen und Oelbildern vorgeführt wird. Von besonderem Interesse dürfte die in Oel gemalte „Frau bei der Toilette" sein, die uns den genialen Zeichner malerisch in gewisser Abhängigkeit von Daumier zeigt.

Die kräftig blühende belgische Bildhauerkunst ist — aus rein materiellen Gründen — etwas stiefmütterlich behandelt worden; allein die wenigen ausgestellten Werke übermitteln doch eine gute Vorstellung von dem Wesen dieser Kunst. Namentlich prächtige Porträtbüsten zeugen von dem Charakterisierungsvermögen der belgischen Plastiker, wie Jules Lagae, V. Rousseau (Abb. S. 198), Van der Stappen (Abb. S. 181), die gern mit ein klein wenig romanischem Pathos arbeiten, das aber nie aufdringlich wirkt.

Von dem kürzlich verstorbenen Jef Lambeaux ist eine hervorragende Büste König Leopolds II. ausgestellt, sodann der bekannte, durch die kühne Bewegung berühmte „Kuß" und die zu dem großen Relief der „Menschlichen Leidenschaften" gehörende „Verführung" (Abb. S. 195), die sein zum Monumen-



LÉON FRÉDÉRIC — DER BACH. ZU BEETHOVENS PASTORALE. MITTLERER TEIL EINES TRIPTYCHONS

Belgische Ausstellung, Berlin

talen drängendes Wesen klar erkennen läßt. Der auch als Maler mit einem äußerst vornehmen, ruhigen Porträt vertretene GRAF JACQUES VON LALAING zeigt sich als Plastiker von allerbester Seite durch sein prachtvoll rassiges, temperamentvoll durchgeführtes „Brabanter Pferd“ (Abb. S. 187), an dem nur die streifig aufgetupfte, aufdringliche Patina etwas störend wirkt. PAUL DUBOIS, THOMAS VINÇOTTE, PAUL DE VIGNE, JULIEN DILLENS, dessen Bronze Van Orley hier wiedergegeben ist (Abbild. S. 180), sind weitere Namen von gutem Klang.

Von dem größten belgischen Bildhauer, der alle anderen weit überragt, von MEUNIER, ist nur eine allerdings voll repräsentierende Probe vorgeführt, das Gipsmodell zu dem „Schlagwetter“ des Brüsseler Museums. Die einfache Klarheit der Gesten und Bewegungen, das Zurückgreifen auf das gänzlich Unkomplizierte im körperlichen und seelischen Ausdruck erhebt dies Werk zu einer Höhe, wie sie nicht allzu viele, etwa ein Giotto oder ein Masaccio ähnlich erreicht haben.

Die belgische Kunst wird durch diese Ausstellung einen guten Eindruck bei uns hinterlassen. Wie schon angedeutet, hat man ihren Wert nicht so sehr in dem besonders Aufsehen erregenden Schaffen einzelner Künstlerindividualitäten zu suchen, als vielmehr in der Einheitlichkeit des guten Geschmackes, in der Ehrlichkeit, die über jede Scheinkunst sich erhebt, und in dem hohen Niveau in technischer Hinsicht. — In all diesen Punkten könnte sie eine wohltätige erzieherische Wirkung ausüben.



JEAN DELVILLE — DIE SCHULE DES PLATO

Mit Genehmigung von Carl Lebeau, Kunstverlag, Heidelberg. — Belgische Ausstellung, Berlin



ARMAND RASSENFOSSE — TANZ

Belgische Ausstellung, Berlin

HUGO VON TSCHUDI

Er bleibt! — Die Umstände, die es dahin gebracht, geben uns recht: Wir haben uns nicht getäuscht, als wir beim Ausbruch der TSCHUDI-Krise behaupteten, daß dieser »Fall« eine über das Persönliche und Künstlerische hinausgreifende Bedeutung habe, daß eine Verjagung Tschudi's aus der Nationalgalerie nicht allein ein künstlerisches Unglück sondern auch ein politisches gewesen wäre, insofern es die ganze Oberschicht der Intelligenz in einen heftigen Gegensatz zur Krone gedrängt hätte, ganz abgesehen von der Verletzung alles ethischen Empfindens, die uns durchzuckt, wenn eine bedeutende Persönlichkeit von ihrem Persönlichsten, ihrem eigensten, schöpferischen Werke weggerissen wird. Selbst ein sachlicher Gegner Tschudis hätte wohl bei solchem Unrecht so etwas wie Empörung fühlen müssen. Und wie bitter pflegt es sich jedesmal zu rächen, wenn so das ethische Empfinden im Innersten getroffen wird, noch zumal in den Herzen der Leute, die nun einmal in kulturellen und geistigen Dingen die Führer der Nation sind.

So geht es denn wie ein Aufatmen durch die Welt der Kunst und des geistigen Schaffens, daß uns das alles nun doch noch erspart geblieben ist! Wir freuen uns dessen nicht nur um der Nationalgalerie willen, die Tschudi dem deutschen Volke zu einem seiner köstlichsten Kleinode gewandelt hat, nicht nur um der Kunst willen, die Tschudi auch sonst so viel verdankt, sondern vor allem auch deshalb, weil unser nationales Leben vor einer nicht unbedenklichen Verstimmung bewahrt blieb. In diesen Tagen ernster Krise ist die Rehabilitation Tschudis allgemein als ein Zeichen wiederkehrenden Vertrauens und der Gesundung begrüßt worden, eben weil sie ein erstes Ergebnis dieser Krise darstellt.

Auch in München, wo man in künstlerischer Hinsicht durchaus nicht allgemein mit Tschudis Anschauung übereinstimmt, ist doch diese Wendung der Dinge allgemein mit aufrichtiger Genugtuung begrüßt worden. Was hat Tschudi nicht geleistet für die Aufklärung der Entwicklungsgeschichte der modernen Münchener Kunst und damit selbstverständlich auch für die Anerkennung der großen Bedeutung der Münchener Kunst. Daß wichtige Epochen der Münchener Malerei, die Jahrzehnte lang im Dunkeln lagen, weiteren Kreisen der Kunstfreunde des In- und Auslandes überhaupt näher bekannt wurden, das ist nicht zum wenigsten sein Verdienst. Er war stets bemüht, in der Nationalgalerie eine möglichst lückenlose Repräsentation dieser Münchener Entwicklung von KOBELL bis LEIBL und UHDE vor Augen zu stellen. Was das für München wert ist, wird wohl erst in Zukunft voll ermessen werden können, vorzüglich auch, was es für die Kunst der Lebenden, der heute Schaffenden bedeutet! Ihr Wollen und Streben, ihr Stil wird dadurch als auf einer sicher begründeten, großen Tradition beruhend legitimiert. Mit welcher Sorgfalt Tschudi dieser Aufgabe sich widmet, hat er ja noch durch sein tatkräftiges Interesse für die Diez-Schule klar erwiesen. Aber lassen wir allen Sonder-Patriotismus aus dem Spiele! Das Deutsche Reich, die deutsche Kunst dankt Tschudi eine moderne Galerie, die ebenbürtig neben den ersten Sammlungen der Welt dasteht! Als Chef der Nationalgalerie ist er der rechte Mann am rechten Platze. Wohl uns, daß er's nun bleibt!

G. F.



GRAF JACQUES VON LALAING — BRABANTER PFERD

Belgische Ausstellung, Berlin

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Bei *Schulte* sind, abgesehen von einer Anzahl Einzelwerken, nicht weniger als 20 Künstler mit mehr oder minder nummernreichen Kollektionen vertreten. »Wer vieles bringt...«. Natürlich hat jeder Kunstsalon Konzessionen zu machen; seine ideale Aufgabe aber, zur Erziehung des Publikums beizutragen, wird durch solche Zersplitterung nicht gerade gefördert. Porträtzeichnungen von ISMAEL GENTZ mögen ja gegenständlich interessant und darum Kaufware sein, aber künstlerisch ...! Eine Besprechung muß sich da auf Andeutungen beschränken und das Beste herausgreifen. Sieben Düsseldorfer Künstler haben gemeinsam ausgestellt. Vielleicht der begabteste unter ihnen ist MAX CLARENBACH, der ein sehr feines Gefühl für die charakteristischen Stimmungswerte einer Landschaft verrät; neben ihm fallen besonders WALTER OPHEY durch gute Lichtstudien und JULIUS BRETZ durch die schweren Farben und kräftigen Silhouetten seiner Landschaften auf. Ein Saal voller Interieurs von GOTTHARD KUEHL wirkt trotz prachtvoller Einzelheiten monoton und ermüdend; die Masse tötet, hier wäre weniger mehr gewesen. Sehr vielseitig und doch von einer Melodie getragen stellt sich das Schaffen von ERNST OPPLER-Berlin dar. Mögen es Stilleben mit feinfarbigen chinesischen und holländischen Gefäßen, mögen es scharf erfaßte Porträte oder Landschaften sein, immer erfreut das feine Zusammenstimmen delikater Töne. Diese besondere koloristische Note ist es, die auch seinen Holländischen Landschaften, deren Sujets so oft mit denen Liebermanns Verwandtschaft haben, ihren völlig eigenen Klang geben. Erwähnt mögen noch werden die zarten, zeichnerischen Landschaften von RUDOLF SIECK (München), die wirkungsvollen frischen Architekturaquarelle von OTTO GÜNTHER-NAUMBURG (Berlin), sowie die eine frische Beobachtungsgabe verratenden Kleinplastiken von FRED VOLKERLING (Dresden). Die Ausstellung des Nachlasses von HARRO MAGNUSSEN kann dem Bilde von des Künstlers Wirksamkeit keinen neuen Zug hinzufügen und an der Bewertung seiner künstlerischen Persönlichkeit nichts ändern; ein tüchtiger Bildhauer, jedoch keiner der Großen, Eigenmächtigen, die ihrer Zeit den Stempel ihres Genius aufdrücken.

Dem Andenken eines anderen, der im verflossenen Jahr seinen Lebensweg beendete, ist eine Ausstellung bei *Cassirer* gewidmet: WALTER LEISTIKOW. Einer unserer Größten, ein ganz Eigener ist mit ihm dahingegangen, und wir durften noch so viel Herrliches von ihm erwarten. Gerade diese Ausstellung seines Nachlasses läßt uns den Schmerz doppelt empfinden; die großzügige, nie fehlende Sicherheit im Erfassen der seelischen und malerischen Werte, die Vielseitigkeit in einer selbstgewählten Beschränkung tritt in dieser Sammlung seiner Werke voll zutage. Jeder Landschaft, sei es sein geliebter Grunewald, dessen Schönheiten erst durch ihn entdeckt worden sind, sei es das mitteldeutsche Bergland oder die Wucht der Schweizer Berge, allem wußte er das Wesentliche abzulauschen und in typischer Gestaltung fest-



FERNAND KHNOPFF „EN ÉCOUTANT DU SCHUMANN“
Belgische Ausstellung, Berlin



ALBERT CIAMBERLANI — DIE FRAUEN

Belgische Ausstellung, Berlin

zuhalten. Noch im letzten Jahre überraschten seine weiträumigen italienischen Landschaften, die in bewußtem Gegensatz stehen zu den engumgrenzten Ausschnitten der märkischen Seeufer. Aber jedem seiner Bilder ist die Handschrift eines Künstlers aufgeprägt, der intuitiv erfaßte, der auf Neuland ackerte, der aber auch nicht Schule machen konnte, eben weil er eine zu starke Persönlichkeit war.

Eine andere, völlig in sich abgeschlossene und auf fest begrenztem Gebiet zu einem glänzenden Stilempfinden durchgedrungene Persönlichkeit ist LUDWIG VON HOFMANN. Im *Salon Gurlitt* wird uns eine stattliche Zahl seiner Werke vorgeführt. Wie er den weiblichen Körper, vor allem die Linien des tanzenden Körpers zu eminentesten Ausdrucksmöglichkeiten zwingt, das ist sein alleiniges, unnachahmliches Eigentum. Jede Bewegung, jede Linie ist verkörperte Musik. Wie er die Glieder einzelner Figuren in wohllautenden Kurven zusammennimmt, wie er Gruppen faßt, durch Richtungsdivergenzen kaum merklich die Bedeutung jeder einzelnen Bewegung präzisiert, das zeugt von einem heute ungewöhnlichen rhythmischen Talent. Hervorragend in ihrer dekorativen Wirkung wie in der Erfindung des einzelnen Motivs sind seine Entwürfe für Wandmalereien im Hoftheater zu Weimar — dionysische Dithyramben —; ebenso die Wandmalereien für den Musiksaal einer Villa, Friesstreifen und Zwickel, gefüllt mit wundervollen Figuren in köstlichen, durch Linien und Farben gleichwirkenden Landschaften. Eine große Reihe Pastelle mit bewegten Akten, sowie jedes Detail ausschaltende, rein koloristisch erfaßte Landschaften aus Griechenland ergänzen das Bild seines Schaffens. Schließlich einige unerhört schöne Zeichnungen der tanzenden Ruth St. Denis in ihren zugleich weichen, geschmeidigen und herb plastischen Bewegungen.

Es hält schwer, daneben bei den Landschaften von COROT, DAUBIGNY, DIAZ und anderen Franzosen, die einen besonderen Saal bei Gurlitt füllen, zu vollem Genuß zu kommen.

EUGEN BRACHT hat bei *Keller und Reiner* ausgestellt. Motive aus den Alpen, aus der Eifel, vom Sinai, aus Sachsen — alle aus demselben »heroischen« Grundton entstanden, selbst wenn es ein schlichter Sylter Bauernhof ist. Fast nie kommt es zu einer geschlossenen Wirkung, es ist alles in nervöser, oft konfuser Unruhe; selten eine einigermaßen festgefügte Komposition. Bei nicht zu unter-



THÉO VAN RYSSELBERGHE — FRÄULEIN STOCLET

Belgische Ausstellung, Berlin

schätzenden Stimmungsfaktoren — wie sich die Baumgruppen durcheinanderkneten, wie die Wolken sich zusammenballen — das sieht oft nur zu sehr nach bewußten Effektrezepten aus. Und BRACHT könnte seinen rein malerischen Qualitäten nach zu unseren ersten Landschaftern zählen.

Neben einer Vorführung von Arbeiten der *Freien Vereinigung der Graphiker zu Berlin,* unter denen hier nur auf die prächtigen Radierungen von GEORG JAHN kurz hingewiesen sei, ist im *Künstlerhaus* eine Ausstellung von Werken von RICHARD MÜLLER-Dresden veranstaltet. Der Künstler verfügt über einen unerbittlichen Realismus, der aber vielfach allzusehr am Objekt kleben bleibt, ohne zu freier Beherrschung des Gegenstandes durchzudringen, in den Zeichnungen sowohl wie in den Bildern. So malt er mit penibelster Sauberkeit jedes Haar eines Tierfelles, jedes Staubgefäß einer Blume; er erzielt zwar eine stark plastische Wirkung, aber es fehlt an einem die Einzelheiten bindenden Element, an einem, wenn man will geistigen Fluidum, das die Technik erst zur Kunst macht. ROBERT SCHMIDT

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

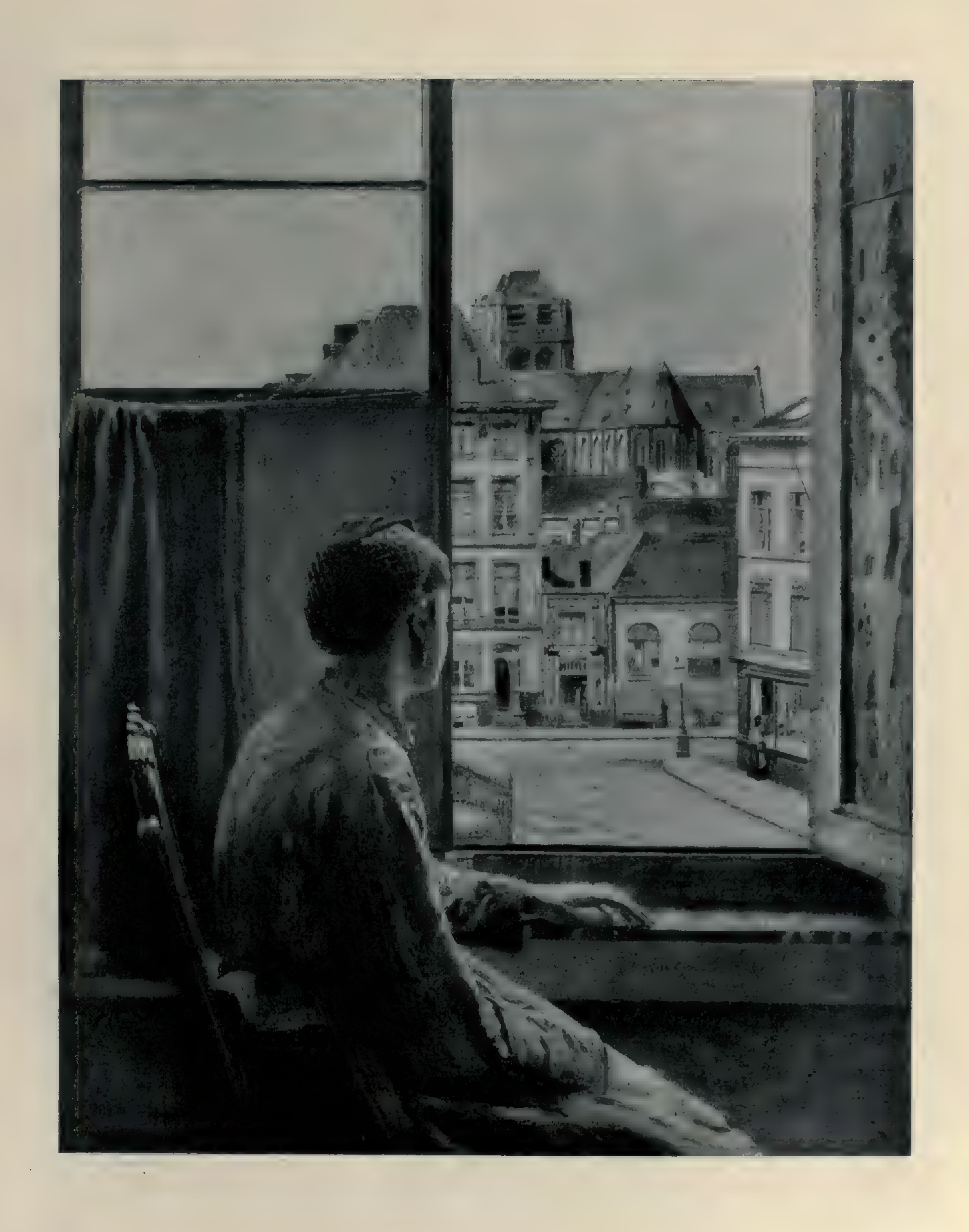
AACHEN. In der November-Ausstellung des Museumsvereins steht H. VOGELER-Worpswede im Vordergrunde des Interesses. Seine zartsinnige »Verkündigung« und die düstere »Juninacht« sprechen allerdings mehr an als sein Kolossalgemälde »Sommerabend«, bei dem die stilisierte Zeichnung und die manierierte grünliche Stimmung die Wirkung beeinträchtigen. Von Prof. L. DETTMANN-Königsberg sind zwei fein impressionistisch behandelte Bilder »Steinklopfer im Walde« zu sehen. Größere Kollektionen bringen P. BAYER-München, sowohl Figürliches in seiner früheren Manier (Judith), als auch Landschaften und ein Porträt in Freilichtmalerei, und eine erstmals debütierende Künstlerin, Frl. O. LYNEN-Stolberg, die mit flotten Interieurs und Landschaften eine vielversprechende Erscheinung ist. Von J. BROCKHOFF-Bruck bei München bewundern wir feintonige Zeichnungen und Radierungen. Unter den Aachenern ist K. J. GOLLRAD durch hübsche Motive aus Aachen und Umgebung in Oel- und Aquarelltechnik vorteilhaft vertreten. E. V.

BUDAPEST. Die internationale Winterausstellung im Künstlerhause, mit großen Hoffnungen erwartet, ist eröffnet worden, leider brachte sie nur gründliche Enttäuschungen. Die holländische Abteilung ist zwar feine Kunst, aber eine historische. Daß ein ISRAELS, MAUVE, die Gebrüder MARIS, alle große Künstler, daß ihre Nachfolger, ein NEUHUYS, BREITNER große Talente sind, hat diese Kollektion wieder bewiesen. Alldies ist feine Tonmalerei, eine Welt, gesehen durch einen dunklen, bräunlich-rötlichen Tonschleier. Der moderne Mensch aber fühlt es sofort heraus, daß man hier nicht in seiner Sprache spricht. Es kommen hier Stimmungen zum Ausdruck, wie in einem Museum. Draußen glänzt die kalte Wintersonne und drinnen, als eine überwundene Etappe, das Suchen der Toneinheit. Das wird aber jetzt schon niemanden aufregen! — Unter den Bildhauern sind die belgischen Künstler die kräftigsten: MINNE, LAGAE, ROMBAUX, die großartig vertreten sind. — Die ungarische Ab-



WALTER VAES — DER KÖNIG HERODES

Belgische Ausstellung, Berlin



Belgische Ausstellung, Berlin

HENRI DE BRAEKELEER †
DIE PLACE TENIERS IN ANTWERPEN



LÉON FRÉDÉRIC BILDNIS VON FRAU H. BAES
Belgische Ausstellung, Berlin

teilung ist auch diesmal sehr schwach. Die akademische Richtung, die zeichnerische Auffassung herrscht und hat jetzt die Säle erobert, da die modernen Maler korporativ fehlen; nur hier und da begegnen wir einem, wie PERLMUTTER, mit einigen glänzenden Leistungen (»Der Markt in Beszterczebánya«) MÁRK mit einem feinen Kinderporträt, PÓR mit einer im Farbensehen ausgezeichneten Studie, auch MAGYAR-MANNHEIMER, GLATZ, KARLOVSKY müssen genannt werden. Unter den ungarischen Bildhauern sind einige zu erwähnen: TELCS, LIGETI, SZAMOVOLSZKY, SZENTGYÖRGYI und LÁNYI. Die haben jetzt aber alle Studien für sich gemacht, die zwischen der übrigen Marktware himmelhoch emporragen. B. L.

FRANKFURT a. M. Der Kunstsalon *M. Goldschmidt & Co.* gibt im Monat Dezember, nach einer vorzüglichen Kollektion von Monet und Trübner einen Ueberblick über das Schaffen ERICH ERLERS-SAMADEN. Die Ausstellung, die als Tournee durch Frankfurt, Stuttgart, Dresden, Leipzig und Berlin gedacht ist, zeigt den 38jährigen Künstler in der ganzen Frische seines Schaffens. Geradezu prächtig sind Erlers Hochgebirgsbilder, namentlich diejenigen, auf denen das Figürliche in den Hintergrund tritt oder ganz wegfällt. Man denkt zeitweilig an Segantini, ohne Erler damit als Epigonen zu bezeichnen, sondern eher, um ihn in Konkurrenz zu stellen mit dem Meister von Savognino. Nicht auf gleicher Höhe wie seine auch in der Technik frisch und gesunden Bilder, stehen die Stilleben. So gut ihm die üppige Farbenpracht eines blühenden Gartens, wie in seinem Bilde »Sommersonne« gelingt, so verhindert ihn eben gerade diese Kraft, den Masseneindruck wiederzugeben daran, der Feinheit der einzelnen Blume etwa im Sinne Fantin-Latours sich zu nähern. Besonders seien noch hervorgehoben die Bilder »Geröllstudie« und »Brunnentrog«; hier, wo der Künstler allem bildmäßig Interessanten am fernsten ist, genießt man am reinsten die gestaltende Kraft seines zuverlässigen Pinsels.

Es scheint, daß der Aufenthalt in den Alpen immer einen klärenden Einfluß auf die Farbengebung unserer Maler ausübt, denn koloristisch wirkt HERMANN DAUR, der in *Schneiders Kunstsalon* ausgestellt hat, nur in seinen Alpenbildern. Zwei Glanzpunkte der Ausstellung bei Schneider sind: ein kräftiges Waldbild von HANS THOMA und WILHELM TRÜBNERS 1907 gemalte Terrasse am Starnbergersee. Erwähnenswert von CHARLES SCHUCH ein Hofinterieur, eine kleine Landschaft und eines seiner kräftigen Stilleben.

Bei *Hermes & Co.* hat sich JULIE WOLFTHORN-Berlin mit einer Kollektion eingefunden. Es sind darunter Landschaften, die sich an Leistikow und Porträte, die sich an Emile Blanche anlehnen; alles in allem bleibt eine vielseitige Produktion, die technisch nie unbeholfen, formal fast immer geschickt wirkt. Aus dem sonstigen überreichen Bestand der Weihnachtsausstellung tritt RUDOLF RIEMERSCHMID

hervor. Das zuverlässige Können seiner peinlich gearbeiteten Landschaftsbilder ist bekannt und bedarf keiner weiteren Erwähnung mehr.

Bei *Marie Held* folgt der Ausstellung von Berliner Impressionisten eine zweite französischer Meister der Generation von 1870. Die Kollektion, die ausschließlich Stilleben enthält, bildet nicht nur einen erfreulichen Genuß für die Augen, sondern wirkt auch instruktiv dadurch, daß man die Differenzen der einzelnen Künstler unwillkürlich abwägt. Manet, Cézanne, Monet und ihr Kreis stehen gegen Renoir und Fantin-Latour. Das will aber sagen, Maler, die dem Sachlichen der Erscheinung nachgehen, gegenüber solchen, denen der Reiz des Materials vorzugehen scheint. Es ist erstaunlich, wie zwischen all diesen Franzosen Renoir, Manet, Cézanne, Monet, Sisley, Charles Schuch und André ein kleines Stilleben von *Wilhelm Trübner* wirkt. Er besitzt alle Mittel seiner Meister allseitig und scheint so die Synthese der Kontraste Manet und Renoir zu bilden.

y.

LEIPZIG. Am 27. November feierte der Leipziger Künstlerverein seinen fünfzigsten Geburtstag. Als Vorspiel gleichsam wurde das Fest mit einer Jubiläumsausstellung im Oberlichtsaal des Kunstvereins eingeleitet, die der Stadt Leipzig zeigen sollte, was innerhalb ihrer Mauern an bildender Kunst geschaffen wird. Die Mehrzahl der Leipziger Künstler rekrutiert sich aus jüngeren emporstrebenden Kräften, die daran sind, sich eine wirtschaftliche Position zu erkämpfen auf graphischem und kunstgewerblichem Gebiet. Leider gehen die meisten, sowie sie aus dem Gröbsten heraus sind, von Leipzig fort nach München, Dresden, Berlin, Paris, weil unsere Stadt diesen Kräften keine (rein künstlerischen) Aufgaben bietet. Klinger bedeutet heute einen Ausnahmezustand, und deshalb kann von ihm hierbei nicht die Rede sein. Zur Ausstellung hat er seine beiden letzten prachtvollen Porträtbüsten von Lamprecht und Wundt beigesteuert. Die weiteren ausstellenden Künstler sind: FRITZ BRÄNDEL, E. BÜCHNER, REINH. CARL, FR. DRECHSLER, F. EISENGRÄBER, E. FRÖHLICH, F. FLINZER, RICH. GRIMM-SACHSENBERG, E. GRUNER, JOH. HARTMANN, FRANZ HEIN, M. HEILAND, HENTSCHEL, BRUNO HÉROUX, HÖHLIG, E. KIESLING, E. A. KRAUSS, FERD. LEDERER-WEIDA, LIEBING, A. LIEBSCH, MAX LOOSE, M. MOLITOR, RUD. MÜLLER, MÜLLER-MOHR, HERMANN PRELL, QUINT, FRITZ RENTSCH, CARL SEFFNER, SCHILBACH, F. SCHULZE, HORST SCHULZE, H. STEINER-Prag, WERNER STEIN, SYRUTSCHÖK, EUGEN URBAN, G. WUSTMANN und H. ZEISIG. — Der Salon *Beyer & Sohn* hat uns eine reizende Ausstellung einer kleinen Belgischen Künstlergruppe geschenkt: GEORG LEMMEN, SCHLOBACH, HAZELINDE, A. W. FINCH und PAUL DUBOIS. Für solche Gaben kann man dem Veranstalter nicht dankbar genug sein. Georg Lemmen ist unter den Malern dieses Ensembles sicher die eigenartigste und ausgesprochenste Persönlichkeit. In Deutschland ist er den meisten schon lange als ein hervorragender Kunstgewerbler durch seine Publikationen in der »Dekorativen Kunst« bekannt. Seine Malereien, in der Hauptsache Stilleben und Interieurs mit Figuren, offenbaren ein starkes, warmes Gefühl, und eine Delikatesse für die Farbe spricht aus jeder Arbeit, auch wenn sie sich den simpelsten Vorwurf gewählt. Schlobachs Bilder sind im Wert sehr verschieden. Er findet nicht immer den Ausdruck für das, was er sagen will, und weil den Bildern oft die rechte Innerlichkeit fehlt, so haben sie zuweilen etwas Technisch-Schematisches an sich. Einige kleine Bilder von blühenden Obstgärten haben mir besonders gefallen. Von Hazelinde möchte ich eine kräftige und lebendige Marktszene und den »Sonntagsausflug« vor allem hervorheben. Etwas rustikal, aber stark in der Empfindung sind die Darstellungen Finchs, der ebenfalls von früher her als Keramiker bekannt ist. Von Paul Dubois gefallen mir die kleinen Bronzen sehr wegen ihrer Natürlichkeit und Wärme, während er bei seinen großen Bildwerken oft in ein hohes Pathos verfällt.

R. GR.-SBG.

MÜNCHEN. In der *Galerie Heinemann* waren fünfundvierzig Gemälde THÉODULE RIBOTS zu einer wundervollen Ueberschau über den Entwicklungsgang dieses interessanten, in seiner prophetischen Bedeu-



ALFRED STEVENS † DIE JAPANISCHE FRATZE
Belgische Ausstellung, Berlin



JACOB SMITS RÖTELZEICHNUNG

Belgische Ausstellung, Berlin

tung noch nicht voll erkannten Malers vereinigt. Ribot, der von 1823—1891 in und bei Paris lebte, knüpfte, wie so viele seiner Generation, an die alten Spanier an, doch bestachen ihn weniger Velasquez und Goya als Ribera, dessen energische Licht- und Schattenbehandlung ihm tiefen Eindruck machte und die bei ihm lange Zeit entscheidend nachwirkte. Ribot war in erster Linie Porträtist. Man vergleiche nun einmal eines seiner Altfrauenbilder, z. B. das seiner Schwester, mit einem Ribera, etwa mit dem ›Alten Hökerweib‹ der Münchner Pinakothek. Der Zusammenhang der beiden Künstler wird dann sofort in die Augen springen. Dennoch wäre es falsch, in Ribots Schaffen nichts anderes zu sehen als ein Wiederaufflackern altmeisterlicher Kunstanschauung. Ribots Art der Charakterisierung ist vielmehr ganz modern, es sind keine auf altmeisterlichen Ausdruck zurechtstilisierte Menschen, die er malt, sondern durchaus charakteristische Erscheinungen seiner eigenen Zeit, von feinster Individualisierung und doch auch mit einem bewußten Stich ins Typische. Originell ist weiterhin Ribots Kolorit. Er ist sehr sparsam mit der Farbe und malt gerne sehr dunkel, nur zuweilen blitzt ein Rot, Grün oder Weiß bewegt aus dem Schwarz oder Tiefbraun des Fonds auf. Desto freigebiger ist er mit meisterhaft nuancierten Tönen, zumal die Gesichter sind von kaum zu überbietender Feinheit der tonigen Abschattierung. Neben den Porträten finden wir auch das Stilleben in Ribots Werk, also jenes Gebiet künstlerischen Schaffens, das die größte Willkür in Farben- und Formenkomposition offen läßt. Auch Ribot verleitete es dazu, mehr aus sich herauszugehen und buntere Farben auf seine Palette zu setzen. Der feine koloristische Geschmack des Künstlers bestand aber auch diese selbstauferlegte Probe; mancher wird bei eingehendem Studium vielleicht sogar finden, daß diese Stillleben Ribots noch energischer in die Zukunft, auf den Impressionistenkreis um Manet, weisen als seine Porträte. An Bilder, welche starke raumkompositionelle Ansprüche stellen, machte sich Ribot anfangs nur zaghaft. Seine Köchebilder, die zum größeren Teil seiner Frühzeit angehören, sind sicher nicht gemalt worden, weil den Künstler kompositionelle Momente reizten, sondern weil es ihm um die feinnuancierte Weiß-Malerei zu tun war. Anderes aus späterer Zeit ist ein wenig zaghaft und zurückhaltend in der Komposition wie das kleine Bildchen ›Zeichenunterricht‹, doch hat es einen gewissen Reiz, den wir sonst nur an ganz delikaten Stücken altholländischer Kleinmaler kennen. Ins Große strebte Ribot erst mit seinen religiösen Bildern, von denen seinerzeit zwei für das Luxembourg-Museum gekauft wurden, und mit einem leise ans Genrehafte streifenden Stück wie den ›Fahrenden Musikanten‹ in dieser Kollektion. — Eine Ausstellung von größter Bedeutung veranstaltete dann die *Galerie Heinemann*, indem sie uns eine stattliche Anzahl vorzüglicher Bilder der *Barbizon-Schule* und anderer gleichzeitiger französischer Meister zeigte. Besonders eindrucksvoll er-



JEF LAMBEAUX † — DIE VERFÜHRUNG

Belgische Ausstellung, Berlin

schienen COROTS lyrische Landschaften von zartestem Schmelz des Kolorits, kräftig standen daneben DAUBIGNY und DUPRÉ. Auch DIAZ, ROUSSEAU und TROYON waren mit teilweise vorzüglichen Stücken vertreten; MILLET, dem Heinemann demnächst eine Spezialausstellung widmen will, fehlte leider in der Kollektion. Vorzüglich war der Gedanke, gleichzeitig eine Anzahl prächtiger Constables zu zeigen, und so zum Studium der Zusammenhänge zwischen dem großem Engländer und diesen Meistern der intimen Landschaft anzuregen. Begrüßenswert war auch die Bereicherung der Sammlung durch die Bilder solcher gleichzeitiger französischer Meister, die zwar nicht zum unmittelbaren Kreis der ›Plejade‹ gehören, deren Werk aber als Parallelerscheinung zur Kunst von Barbizon — sei es im Sinne gleichgerichteter oder entgegengesetzter Bestrebungen — interessant ist. Hierher gehören E. VAN MARCKE, FROMENTIN, DECAMPS, JACQUE etc., doch wollen solche Arbeiten, besonders das dramatisch bewegte, mit unerhörtem ernsten Pathos heruntergemalte Bild HONORÉ DAUMIERS, nicht nur als Vergleichsobjekte gewertet sein, sondern sie tragen den Stempel so ausgesprochener Könnerschaft an sich, daß sie auch um ihrer selbst willen geschätzt werden dürfen. Für die Weiterwirkung des Geistes von Barbizon in der zeitgenössischen Kunst zeugen HARPIGNIES und ZIEM, dessen venetianische Lagunenbilder von berückendem Schmelz der Farbe sind. — WILHELM LUDWIG LEHMANNS Landschaftskunst zu studieren, bot eine Kollektivausstellung im *Kunstverein* erwünschte Gelegenheit. Lehmann vereinigt in merkwürdiger Weise intime Auffassung mit einem großartigen, echten Pathos der Darstellung. Er sitzt den Sommer über und bis spät in den Herbst hinein in dem Moosdörflein Etzenhausen bei Dachau und studiert die eigenartig reizvolle Landschaft, studiert besonders den Himmel. Er ist ein Wolkenmaler von hervorragender Qualität, mit keinem anderen leicht zu vergleichen: höchstens mit seinem Landsmann Stäbli trifft er sich in der Art, schwere, finstere, düstere Himmelstimmungen im Bilde festzuhalten. Obwohl Lehmanns Bilder in erster Linie als absolute Malerei zu qualifizieren sind, besitzen sie über ihre technischen Vorzüge hinaus einen feinen, unverwischbaren Stimmungsgehalt: meist sind sie ernst, als wollten sie die ganze tiefe Andacht zur Natur, die ihren Meister beseelt, zum Ausdruck bringen. Doch ist damit nicht gesagt, daß eine gewisse monotone Feierlichkeit die Dominante oder gar die Alleinherrscherin der Lehmannschen Kunst sei. Der Maler besitzt im Gegenteil eine große Elastizität, und sein Stil ist auch, wie der jeder starken Individualität von charakteristischer Unverkennbarkeit, so sind doch seine Motive desto vielartiger. Ja, er verläßt sogar zuweilen sein engeres Arbeitsgebiet, malt bunte, lustige Hafenbilder, Marinen und Figürliches von bedeutendem Aussehen. Immerhin möchte ich diese Arbeiten im Werke Lehmanns nicht überhandnehmen sehen. Er hat uns soviel in Form und Farbe der Landschaft zu geben und von seiner überraschend neuartigen Anschauung der Natur zu sagen, daß er wohl kaum Zeit finden kann zu Aufgaben, die seinem Wesen und seiner künstlerischen Berufung ferner liegen. — Hierauf zeigte man im *Kunstverein* zwei Wochen lang ein stattliches Segment aus dem Lebenswerk des verstorbenen Wieners KARL SCHUCH, der dem Kreise Leibl-Trübner nahestand und dessen Arbeiten als deutsche Parallele zum französischen Impressionismus älterer Observanz sehr bedeutungsvoll sind. Durch das Entgegenkommen der Berliner Nationalgalerie, die vier Hauptwerke Schuchs zu der Ausstellung lieh, wie durch wertvolle Stücke aus Privatbesitz, konnte in der Tat eine Schuch-Ausstellung von grundlegender Bedeutung veranstaltet werden, deren eingehendes Studium ein abschließendes Urteil über diesen Künstler ermöglicht. Natürlich dominieren die Stilleben, die uns einen Ueberblick über die allmähliche Entwicklung Schuchs von altmeisterlichem Braungold und Silbergrau des Kolorits zu den frischen, ungebrochenen Farben, die wir beim französischen Impressionismus kennen, ermöglicht. Daneben sah man auch interessante Landschaften, gute Interieurs und sehr charaktervoll hingesetzte Studienköpfe.

VICTOR ROUSSEAU DIE UNBEFANGENEN
Belgische Ausstellung, Berlin

WIEN. Von der *Herbstausstellung* im *Künstlerhause* wäre zu wiederholen, was über ähnliche Veranstaltungen derselben Künstler schon öfter gesagt worden ist. Zu häufig treten sie vor die Oeffentlichkeit, als daß man von ihnen verlangen dürfte, sie sollten jedesmal neue Wendungen und Aufschlüsse bringen.



VICTOR ROUSSEAU PORTRÄT DER FRAU VAN DEN EEKHOUDT
Belgische Ausstellung, Berlin

Es wird sich bald anläßlich des Aquarellistenklubs und seines Anhangs, und gar bei der Frühjahrsausstellung, für die immer die Hauptleistungen aufgespart werden, die Gelegenheit zu eingehender Betrachtung ergeben. Nur die Namen der Gäste seien genannt und die von bemerkenswerten Debütanten. Unter den Plastikern haben sich die Berliner ADELE PAASCH und JOSEF LIMBURG sowie der Brüsseler E. J. DE BRAMAECKER eingefunden, denen heimische Künstler mit ihren Bildwerken freilich die Wage halten. KARL BOEHME und ADOLF LUNTZ haben aus Karlsruhe große, durch ihren modern heroischen Ton wirkende Landschaften geschickt, ohne daß dadurch das stark vertretene paysage intime geschlagen würde. Dieses und das Porträt, nicht so sehr durch die Vertiefung in den Charakter, als durch brillante äußere Eigenschaften hervorragend, sind nach wie vor das erfreulichste im Künstlerhaus. Dazu treten nun TOM DREGER mit einem sehr ernsthaft innigen Doppelporträt, FRITZ ROYKA, dem eine im leichten Farbenauftrag geschmackvolle Malweise eigen ist, und FRANZ WINDHAGER, dessen kleine Szene »Beim Heurigen« Gutes nicht allein verspricht. Ein Gesamtgastspiel gibt der »*Verein bildender Künstler Steiermarks*« zum besten, zu dem auch die nicht innerhalb der grünweißen Grenzpfähle tätigen Mitglieder einberufen worden sind: GABRIEL VON HACKL (München), MARIANNE STOKES (London), die vortrefflichen Radierer A. COSSMANN und L. KASIMIR (Wien). Es fehlen zwar etliche der tüchtigsten Grazer Künstler, aber jener Verein hat doch eine stattliche Abordnung da, in der sich unter den Landschaftern der immer farbig intensive ZOFF, DAMIANOS, MARUSSIG, PAMBERGER und BERGMEISTER, neben dem ganz und gar nicht provinziellen TORGGLER die Porträtmaler LEO DIET und PAUL SCHOLZ, endlich die Bildhauer BRANDSTETTER, durch genremäßig empfundene Denkmäler bekannt, dann STUNDL und RANTZ zu finden sind. Als Zeichner außerordentlich begabt ist DANIEL PAULUZZI. Außerhalb der hier zu besprechenden Gebiete steht die Gedächtnisausstellung für den Wiener Architekten FRIEDRICH SCHACHNER, einem zielbewußten und phantasiereichen Vertreter der Stilarchitektur, der heuer von der Höhe seines Schaffens abberufen wurde. — Der *Hagenbund* hält mit seinen »Schlagern« offensichtlich zurück. Das Interesse an seinen Darbietungen erlahmt aber nicht, da sie immer in ein besonders gefälliges Gewand gekleidet sind; die besonders hübsche Raumgestaltung rührt diesmal von OSKAR LASKE her, dem es gelungen ist, der wagemutig bunten Studienwelt seiner Kollegen einen passenden Hintergrund zu geben. Für seine Palette voll ungebrochen reiner Farben hat L. F. GRAF jüngst auf einer Amerikafahrt neue Motive gefunden, während die Landschafter HUGO BAAR, ADOLF GROSS, OTTO BARTH u. a. der Heimat treu geblieben sind, wo auch der unermüdlich an sich arbeitende AUGUST ROTH immer Schönes aufspürt. Als Porträtist ist A. D. GOLTZ



HERMANN RICHIR FRÄULEIN DUBOIS
Belgische Ausstellung, Berlin

längst bewährt, aber mit einem Ruck ist LEO DELITZ gewachsen, neben dem als Werdende WILHELM WODNANSKY und O. ALEXANDER erwähnt werden müssen. Die miniaturartigen und dabei malerisch sehr problemlüsternen Zierlichkeiten von WALTER HAMPEL, die farbigen Radierungen der Pariser FRANZ SIMON und FERDINAND MICHL sieht man stets mit Vergnügen. Durch feste Umrisse und bei aller Gedämpftheit leuchtende Farben üben die Holzschnitte des Tschechen BOHUMIR JARONEK eine stark dekorative Wirkung aus. Zum Stil des gegebenen Materials strebt auch jenes Landsmannes, der Bildhauer JAN STURSA. Ueber eine Sammlung von Originalblättern der *Simplicissimus-Zeichner* ist füglich nichts weiter zu sagen. Noch zwei Kollektiv-Ausstellungen haben ihre besonderen Räume und fesseln schon durch ihre Gegensätzlichkeit. Denn die Zeichnungen des Wiener Affen-Spezialisten EMMERICH SIMAY sind mit kecker Sicherheit hingewischt, oft ebenso humoristisch wie seine Kleinplastiken, breit, phantastisch. Dagegen die schweigsame Art des durchaus ernst gestimmten KARL HAIDER (München), treu an die Einzelheiten der Wirklichkeit, um die Jenseitsträume wittern, hingegeben; ein deutsch bescheiden und innig still bewußter Meister steht er schier einsam da. Das gelenke, frisch sprudelnde und in Zierlichkeit gebändigte Wesen der Wiener macht die Aquarelle von HEINRICH LEFLER und JOSEF URBAN anziehend, denen die illustrative Ausstattung des dem Kaiser gewidmeten Prachtwerkes ›An Ehren und an Siegen reich‹ recht festlich gelungen ist. — Was sonst noch das Jubiläumsjahr an Ausstellungen gezeitigt hat und zudem die bedeutende *Daumier-Ausstellung* bei *Miethke* bleibe einem demnächsten Bericht überlassen.

KARL M. KUZMANY

DER STREIT UM ANGELO JANKS REICHSTAGSBILDER

ANGELO JANK war aus wiederholten Konkurrenzen um die Ausführung der großen Gemälde für die Stirnwand des Reichstagssitzungssaales als Sieger hervorgegangen. In mehr als zweijähriger unverdrossener Arbeit entstanden auf Grund der gebilligten Skizzen die Monumentalgemälde. Ich sah sie im Koloßsaale der Münchner Akademie, ehe sie nach Berlin abgingen, und hatte den Eindruck eines großen künstlerischen Erlebnisses. — Kaum waren die Bilder an Ort und Stelle angebracht, als sich da und dort im Reichstag mißbilligende und tadelnde, höhnende und scheltende Stimmen erhoben, die zuletzt in einem pamphletistischen Zirkular des Abgeordneten Pfeiffer aus Bamberg ihren literarischen Niederschlag fanden. Der Reichstag stellte sich zum überwiegenden Teil auf Pfeiffers Seite, und vor dem ganzen Reich wurden Worte über das Werk und den Künstler laut, die höchst bedauerlich und für das ästhetisch-kritische Urteil der Männer, die Deutschlands Elite repräsentieren sollen, geradezu beschämend sind. Es ist das gute Recht des Reichstags und jedes einzelnen seiner Mitglieder, zu sagen, daß ihm diese Bilder nicht gefallen, er mag auch an den gewählten, von der Ausschmückungskommission jedoch gebilligten stofflichen Vorwürfen sachliche Kritik üben — keineswegs zu billigen aber ist eine ästhetische und technische Kritik, wenn sie, wie bei diesen Herren, ohne alle fachlichen Vorkenntnisse sich ans Werk macht, mutig im Glauben, wenn man nur große und grobe Worte in den Mund nehme, könne es nicht fehlen. In dieser Hinsicht hat das Pamphlet, das der Reichstagsabgeordnete Pfeiffer verteilen ließ,



ANGELO JANK VOR EINEM SEINER REICHSTAGSBILDER

den Vogel abgeschossen; mit den hier beliebten Worten korrigiert man eine schlechte Schülerarbeit, aber es ist geradezu empörend, wenn diese Sprache einem ernsten Werk und einem ernsten Künstler wie Jank gegenüber gebraucht wird. Die Entrüstung, die deswegen durch den größten Teil der deutschen Presse ging, ist vollkommen berechtigt. Der Reichstag hat sich wieder einmal, wie schon so häufig, wenn Fragen der geistigen Kultur zur Sprache kamen, blamiert ... Es ist in dem Augenblick, wo ich diese Zeilen niederschreibe, noch nicht entschieden, ob Janks Bilder an Ort und Stelle bleiben, oder ob sie das Schicksal der Arbeiten Stucks und Hildebrands teilen sollen, nämlich auf den Speicher zu wandern oder gar dem Künstler zurückgegeben zu werden. Wir geben uns vorläufig noch der Hoffnung hin, daß es soweit nicht kommen werde. Ernste Kunst hat Anspruch auf respektvolle Behandlung, auch wenn diese Kunst nicht nach jedermanns Geschmack und Verstand ist. Angelo Jank ist eine originelle und charakteristische künstlerische Erscheinung; übertrug man ihm die Arbeit, so mußte man auch wissen, daß man von ihm keine glatte und platte, süße und sanfte Allerweltsmalerei erwarten dürfe. Das ist auch gut so; gerade an der Stelle, wo Deutschland Geschicke geleitet oder wenigstens diskutiert werden, mußte etwas Kraftvoll-Germanisches als Zier und Augenweide gewählt werden. Janks Gemälde können Anspruch darauf erheben, diesem Zweck in künstlerisch feinster Weise gerecht geworden zu sein. Mögen nun aber auch jene, die es angeht, sich bekehren und diesen Gemälden und ihrem genialen Schöpfer gerecht zu werden suchen.

Georg Jacob Wolf

DAS ANTON BURGER-DENKMAL

CRONBERG i. T. Hier wurde vor kurzem ein in Form einer Brunnenanlage gehaltenes Denkmal für den verstorbenen Maler Anton Burger enthüllt. Der Schöpfer des sehr ansprechenden Monuments (Abb. unten), Bildhauer Karl Ludwig Sand in München, hat in den Jahren seiner Lehrtätigkeit an der Frankfurter Kunstgewerbeschule viel mit Anton Burger, dem Nestor der Cronberger Künstlerkolonie, verkehrt und ihn nach dem Leben modelliert. Diese höchst charakteristisch aufgefaßte Büste bildet den Mittelpunkt des nunmehrigen, als Zierbrunnen gedachten Denkmals. Sie steht in einer Vertiefung der Rückwand; unterhalb ihr sprudelt aus einer muschelförmigen Oeffnung der Wasserstrahl in ein rundes Becken — vorne auf den beiden seitlichen Ausläufern des Brunnenrandes liegen zwei ruhende Rehe. Die Rehe sowie die Büste sind in Bronzeguß, der architektonische Teil des Denkmals ist aus Treuchtlinger Marmor hergestellt. An einem der schönsten Punkte von Cronbergs Umgebung hat das Kunstwerk seine Aufstellung gefunden oder vielmehr, es ist von Anfang richtigerweise ganz in diese Umgebung hineingedacht. Somit gereicht das Werk dem Landschaftsbilde nicht minder zur Zierde als dem Andenken dessen, dem es errichtet worden, und dem Künstler, der es geschaffen hat, zur Ehre. H.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Dem Maler Friedr. Moritz Röbbecke wurde der Professortitel verliehen.



KARL LUDWIG SAND — DAS ANTON BURGER-DENKMAL IN CRONBERG



PROFESSOR GABRIEL VON SEIDL
Zu seinem 60. Geburtstage

KARLSRUHE. Prof. HERMANN VOLZ, der Hauptmeister der Karlsruher Bildhauerschule, wurde von der Universität Heidelberg für sein dort errichtetes ›Bunsen-Denkmal‹ zum Ehrendoktor ernannt.

LEIPZIG. Dem Graphiker BRUNO HÉROUX ist der Professortitel verliehen worden.

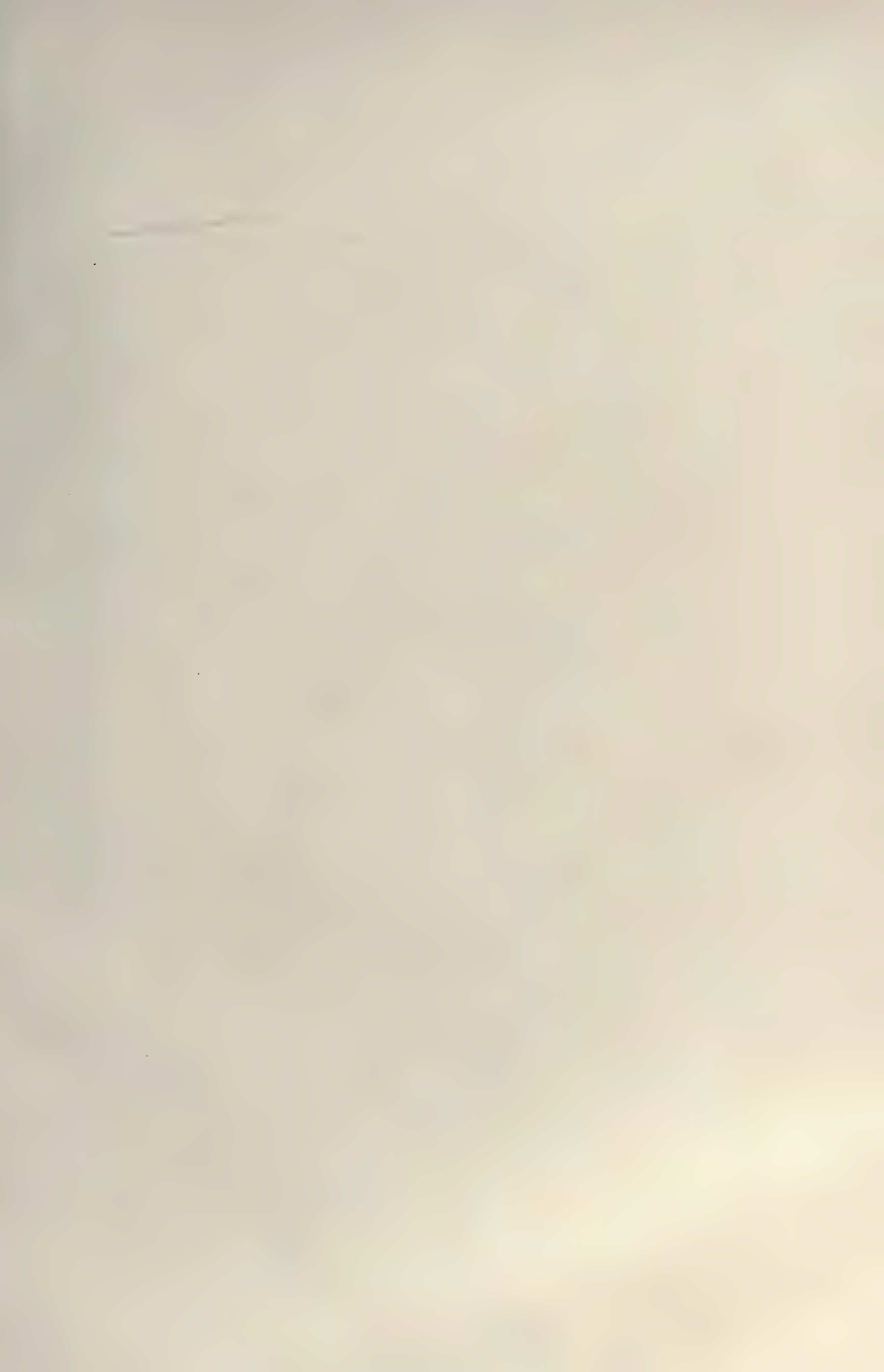
MÜNCHEN. Prof. GABRIEL V. SEIDL feierte am 9. Dezember seinen sechzigsten Geburtstag, ein Anlaß, der nicht nur Gelegenheit gab, das Werk des genialen Architekten zu überblicken, sondern ihm auch in Feiern und Festen zu bekunden, welcher Liebe und Wertschätzung er sich in den verschiedenen Kreisen seiner Vaterstadt erfreut. Gerade diese Feste, die sonst oft für die Kulturvertiefung herzlich wertlos sind, legten in diesem Falle Zeugnis ab, welche vielseitigen Kulturinteressen in Gabriel von Seidl eine zentrale Sammelstelle besitzen. Ganz abgesehen von seiner anerkannten Bedeutung als Baukünstler, dem seine Vaterstadt eine Anzahl ihrer markantesten Monumental- und Privatbauten verdankt, und dessen künstlerisches Wirken sich weit hinein ins Reich, ja, darüber hinaus bis nach Amerika erstreckt, lehrten uns diese Veranstaltungen Seidl als unermüdlichen Sammler und Förderer der heimatlichen Volkskunst kennen, als vorzüglichen Berater der Stadt Tölz in allen Kunstdingen, als hervorragende und seinerzeit bahnbrechende Erscheinung in Kunstgewerbe und Innenarchitektur, als tapferen Vorkämpfer für die Erhaltung landschaftlicher Schönheiten, als führende Persönlichkeit im geselligen Leben der Künstlerschaft. — Dieses reiche und beglückte Leben zu überschauen, bot Seidls Ehrentag Veranlassung. Mögen ihm noch viele Jahre rüstigen Schaffens beschieden sein. o J. W.

GESTORBEN: in Pasing bei München am 16. November der Genremaler JULIUS VIKTOR CARSTENS, geboren 1849 in Lübeck; am 28. November in Düsseldorf der Genremaler ALFRED VON BIBER-PALUBICKI; im 72. Lebensjahr in Großlichterfelde bei Berlin der Maler, Illustrator und Schriftsteller HERMANN LÜDERS; im Alter von 81 Jahren der Nestor der norwegischen Malerei, der Historien- und Porträtmaler KNUD BERGSLIEN, der im besonderen durch die außerordentlich große Zahl seiner Schüler von großem Einfluß auf die Entwicklung seiner heimatlichen Kunst gewesen ist; im Alter von 68 Jahren in Turin der Landschaftsmaler LORENZO DELLEANI, der insbesondere durch seine Volksbilder (›Die Prozession in Fontanamora‹, ›Das Fest in der Einsiedelei‹) weit über die Grenzen seines Landes hinaus bekannt geworden ist (von seinen Historienbildern seien genannt: ›Ezzelino da Romano, die Zerstörung von Vicenza betrachtend‹ — ›Die Rückkehr des Kolumbus aus Amerika‹ — ›Die Krönung der Dogaressa Catarina Grimani‹); in Düsseldorf am 8. Dezember im 63. Lebensjahre der Historienmaler FRANZ GERHARD CREMER.



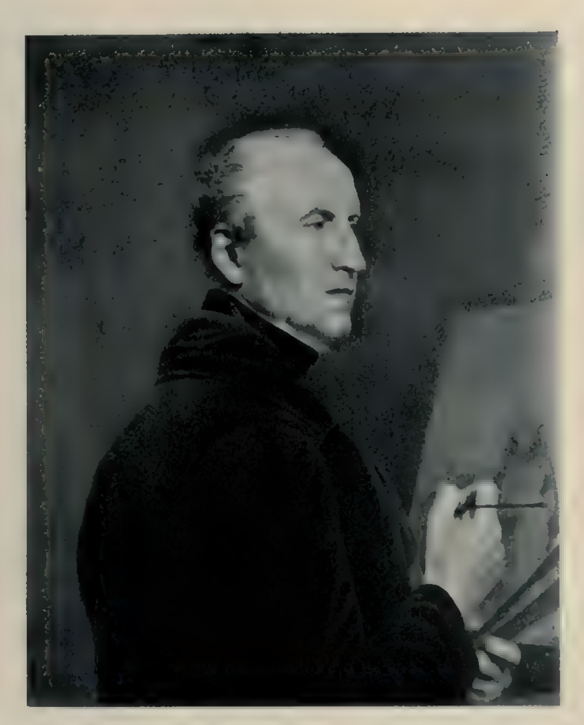
EMILE VLOORS — SEIFENBLASEN
Belgische Ausstellung, Berlin

Redaktionsschluß: 12. Dezember 1908 — Ausgabe: 31. Dezember 1908
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München

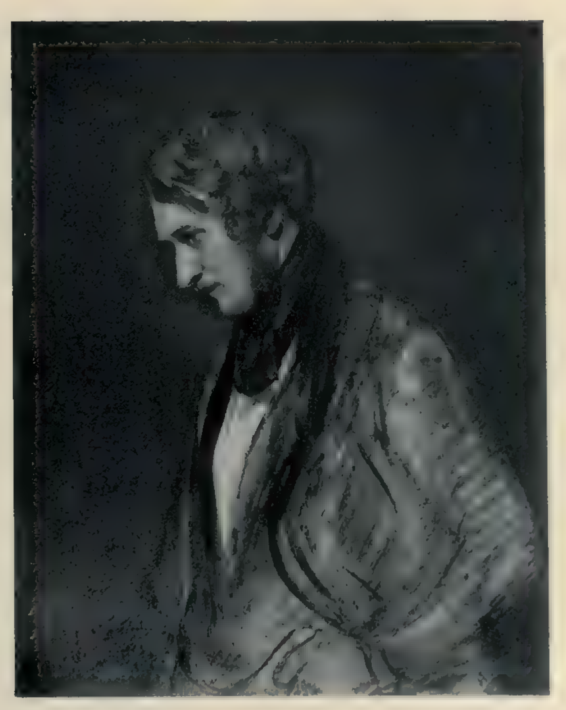




FERD. GEORG WALDMÜLLER
BILDER BESCHAUENDE KINDER



FERD. GEORG WALDMÜLLER SELBSTBILDNIS



JOSEF DANHAUSER SELBSTBILDNIS

F. G. WALDMÜLLER UND J. DANHAUSER

Von Arthur Roessler

Wie im übrigen Europa, so war auch in Oesterreich die Kunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine in leerem Formenkram erstarrte klassizistische. Nur ganz allmählich vollzog sich die Abkehr von der mißverstandenen Antike, bewirkt durch die Nazarener. Diesen folgten die Romantiker mit ihrer überschwenglichen Begeisterung für das deutsche Mittelalter, für das Wunderwesen und die Wunderwerke der Gotik. Als ein einsam Eigener, abseits all dieser Wandlungen der Anschauungen und Stile, steht Waldmüller da, das malende Genie der Biedermeierzeit. Er kann mit Fug der erste Sezessionist Oesterreichs genannt werden, denn er malte leidenschaftlich gern das Aufleuchten und Erglühen der Dinge in der brennenden Pracht des goldgüssigen Sonnenlichts; den Glanz des Lichtgeflimmers auf der wetterwittrigen, bröseligen, silbergrauen Oberflächenschicht der Felsen, den farbigen Waldschatten, den Himmel im tiefen Blau von der Art des Enzians bei feuchter Luft, und im blassen Blau des Türkis bei trockener Luft, wenn die Ferne in graublonden Tinten zart verschwebt.

Am 15. Januar 1793 als Sohn eines bescheidenen Schenkwirtes in Wien geboren, starb er daselbst am 23. August 1865. Nacheinander geehrt, gering geschätzt, verschollen, wieder aufgetaucht, mit Amt, Würden und Orden ausgezeichnet, nochmals angefeindet, geächtet und vergessen, steht er neuerdings in seinem Werke wuchtig wieder auf und wird weltläufig. „Sein Abfall von der dürren Akademik, seine Flucht in die Oeffentlichkeit der Natur, ins Naturstudium, in die Luft, in das Licht, waren eine Manet-Tat. Er erlebte natürlich ein Manet-Geschick von A bis Z; bis zu dem bittersüßen Orden, der ihm schließlich zuteil wurde," wie Ludwig Hevesi einmal fein bemerkte.*)

*) Näheres darüber und über die Phasen seiner künstlerischen Entwicklung mag man in einer der beiden von Arthur Roeßler herausgegebenen Publikationen über Waldmüller nachlesen, in der großen zweibändigen Prachtausgabe, die im ersten Band einen einleitenden Essay und 303 Bildertafeln enthält und im zweiten Bande den gesamten handschriftlichen Nachlaß des Künstlers zum ersten Male veröffentlicht (M. 136.—), oder in der kleinen populären Monographie mit einer Auswahl von 136 Illustrationen (M. 5.—). (Verlag von C. Graeser & Co., Wien.) Der großen Ausgabe sind auch die unserem Aufsatz beigefügten zwei Farbendrucke entnommen. Die Redaktion.



FERD. GEORG WALDMÜLLER FREIIN VON SPINDLER

Nach einer notbedrängten Jugend, da er sich dem Willen seiner Eltern entgegen der bildenden Kunst zuwandte, kam er als Zeichenlehrer nach Agram, lernte da Katharina Weidner, die Sängerin am Stadttheater war, kennen und lieben, heiratete sie und zog mit ihr während vieler Jahre als Dekorationsmaler ihrer wandernden Truppe in wirren Kreuz- und Querfahrten von einem Ort in den anderen durch alle Provinzen Oesterreich-Ungarns. Nach verlorenen sieben Jahren wieder in Wien, mußte Waldmüller, der keinen Malunterricht genossen hatte, außer den gelegentlichen Unterweisungen in der Behandlung der Oelfarben, die ihm ein geschickt dilettierender Schauspieler gab, von neuem anfangen. Er begann zu kopieren und wurde dadurch, wie er selbst eingestand, ein „ziemlich gewandter Techniker", aber der Geist, „der schöpferische Geist, der eigentlich das Kunstwerk zu einem solchen stempelt", hatte ihm, wie er klagte, noch nicht gelächelt. Während einer Zeit bitterer Not machte sich Waldmüller, um sich Gelderwerb zu schaffen, daran, Porträts zu malen. Er gelangte dadurch zum Naturstudium. An seinen Porträts aus dieser zweiten Wiener Studienzeit störten ihn, wie sie ihn bereits auf seinen Kopien verdrossen hatten, die landschaftlichen Hintergründe, die er von einem befreundeten Landschafter hatte ausführen lassen, weil er selbst „dieses Fach nicht auf akademischem Wege studiert hatte". Er entschloß sich daher die Hintergründe fortan selbst zu malen, vorher aber dazu Studien nach der Natur zu machen. „Jetzt war der Moment erschienen," schrieb er später, „in welchem der erste Strahl jenes Lichtes vor mir aufdämmerte, in dessen Glanz ich, leider erst so spät, die Wahrheit erkennen sollte. Naturstudien!" Dieser Begriff war ihm bis dahin fremd gewesen. Ein Auftrag, den er zu eben dieser Zeit erhielt, gab den letzten Ausschlag. Hauptmann Stierle-Holzmeister erteilte Waldmüller den Auftrag, die Mutter des Hauptmanns zu porträtieren und zwar „genau so wie sie ist!". Waldmüller bemühte sich, diese Bedingung zu erfüllen, es gelang, und dabei geschah es, daß ihm „die Binde von den Augen fiel". Deutlich war ihm jetzt,



FERD. GEORG WALDMÜLLER
PRATERBAUM



FERD. GEORG WALDMÜLLER ISCHL

was er Neues zu lernen und Altes zu vergessen habe. „Der einzige rechte Weg, der ewige unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur“ hatte sich ihm aufgetan. Durchaus selbständig und viele Jahre vor Courbet, dem als Bahnbrecher des Naturalismus so viel gefeierten französischen Meister, kam Waldmüller zur Erkenntnis der verderbenden Falschheit der herkömmlichen akademischen Lehre und dadurch zur Befreiung und Entfaltung seiner künstlerischen Eigenart.

Eingedenk des Umstandes, daß ein Losreißen von langgehegten Vorurteilen im vorgerückten Mannesalter große Anstrengungen erfordert, überwachte sich Waldmüller auf das strengste, rastlos bemüht, sich und die Ausdrucksmittel seiner Kunst zu vervollkommnen. Die künstlerischen Ergebnisse dieser harten Mühen verblüfften gar bald die Laien, während sie seine Kollegen erbosten und mit Neid erfüllten. Die herrschende Schule und die Kritik bekämpften Waldmüller auf das heftigste und hartnäckigste, ohne ihn jedoch dadurch beirren oder einschüchtern zu können. Die gehässige Kesseltreiberei vermochte es nicht einmal zu verhindern, daß Waldmüller 1830 zum Akademieprofessor ernannt wurde. Unbekümmert um die Stänkereien der Nörgler, Neider und Dummen harrte er mutig aus. Weder die Anstellung als Kustos der gräflich Lambergschen



FERD. GEORG WALDMÜLLER
MANN MIT LATERNE

Galerie der Akademie, noch auch der ihm 1835 verliehene Titel eines akademischen Rates, konnten ihn dazu bestimmen, sich gewissen Forderungen gefügig zu zeigen. Er blieb immer Revolutionär. Seine 1846 verfaßte Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst“ trug ihm als Erfolg einen akademischen Strafprozeß ein, dessen Wirkungen er jedoch durch den Kanzler Metternich zu paralysieren wußte. Unermüdlich predigte er begeistert die Rückkehr zur Natur und als Beispiel führte er sie in der für damalige Begriffe extremsten Weise selbst durch. Es begann zu jener Zeit die künstlerisch bedeutendste Periode seines langen und an Arbeit reichen Lebens. Neben vielen Landschafts- und Figurenbildern entstand gleichsam mühelos, wie von selbst, die imponierende Reihe der meisterlichsten Menschenbildnisse, die Oesterreichs Kunst des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Es war ihm allerdings nicht darum zu tun, die Seelen der Menschen, deren Bildnisse er so überaus meisterlich malte, auszulegen, zu interpretieren oder zu analysieren, denn er wußte von dem Phänomen der Unergründlichkeit der Oberfläche und bescheidete sich dabei, die zarten und oft kaum wahrnehmbaren Stigmatisationen der Seele scharfsichtig in der körperlichen Form aufzuspüren und ruhighändig aufzuzeichnen. Sein bewunderungswürdiger Porträtstil ist der künstlerisch kraftvoll geschlossene Ausdruck seiner Stellung zu den Menschen, und seine Stellung ist die einer subtil differenzierten Ironie. Den Menschen malte er und nicht irgend eine Vorstellung von ihm. Er stellte sich damit neben die größten Porträtisten aller Zeiten.

Neben seinen meisterlichen Bildnissen sind es vorzüglich seine Landschaften, denen besondere Bedeutung nach unserem Sinne zukommt. Als Landschafter hat er das Anrecht auf die Wertung als eine Art von österreichischer Parallelerscheinung zu dem großen englischen Bahnbrecher Constable. Denn er verstand sich auf die Beobachtung und Darstellung der Atmosphäre zu einer Zeit, da andere Maler dergleichen in der freien Natur noch gar nicht sahen. Das Ungreifbare, Flimmernde fernen Dunstes sog er gleichsam mit den Augen ein, und er unterschied sehr fein des Dunstes größere oder geringere Schwere. Die graunebelbleichen, klar regenblauen, abendlich violetten oder mittäglich sonnenstaubigen Töne, von denen seine landschaftlichen Hintergründe duftig umschwebt sind, sind so durchaus von heute, so modern, daß jedes andere gleichzeitig entstandene Landschaftsbild eines anderen Malers daneben veraltet, lichtlos und falsch koloriert aus-



FERD. GEORG WALDMÜLLER
FLORA (APOTHEKENSCHILD)



FERD. GEORG WALDMÜLLER
MUTTER UND TOCHTER



FERD. GEORG WALDMÜLLER
SCHIFFMEISTER MATHIAS FELDMÜLLER

sieht. Neben ihrer atmosphärischen Stimmung hat er, wie keiner seiner Zeit sonst, auch den Bau der Landschaft darzustellen vermocht.

Viel gereist, namentlich gern auf Sizilien weilend, war ihm in den südlichen Landen unter der Sonne Homers eines geschehen: er war zum lichttrunkenen Sonnenmaler gereift. Er malte mit Inbrunst Sonne, in der Sonne das sprühende Sonnenlicht, im Lichte das Flammen und in ihrem Schatten das Glühen. Viele seiner vom Sonnenschein durchleuchteten Gemälde sind noch heute unübertroffen in Bezug auf die malerische Bewältigung des Lichtproblems. Was wir Heutigen mit unserem zum Lichte erzogenen Augen in aller Gelassenheit ansehen und hinnehmen, erregte dazumal fast bis zum Paroxysmus. Waldmüllers Sonnenbilder waren seinen vaterstädtischen Zeitgenossen, zumal den malenden und Kritiken schreibenden, ein unfaßlicher Greuel. Ein Beispiel sei der Kuriosität halber angeführt. Ein Führer der damaligen Kunstkritik schrieb: „Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall: um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen! Das erklärt wohl die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder." Was hätte der gute Mann mit den wohltemperierten Brillengläsern erst zu van Gogh gesagt?



FERD. GEORG WALDMÜLLER SPIELENDE KINDER (ZEICHNUNG)

Waldmüller hatte solcherart in Wien schon so viel Gärstoffe aufgehäuft, daß es zu einem explosiven Ausbruch drängte. Als er seine zweite Streitschrift, „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst", zu deren Abfassung er durch den Besuch der Weltausstellung in Paris 1855 angeregt worden war, herausgegeben hatte, brach der Sturm gegen den „Naturalisten" los. Er wurde neuerlich in einen vom akademischen Senat gegen ihn angestrengten Strafprozeß verwickelt und tatsächlich mit einem halben Gehalt (ganzen „400 Gulden jährlich") „gnadenweise"

pensioniert. Diese Verurteilung hat er, worüber seine hinterlassenen Schriften dokumentarisch Zeugnis geben, Zeit seines Lebens nicht völlig verwunden, und wenn sie seinen Schöpfertrieb auch nicht brach zu legen vermochte, hat sie ihm doch als Künstler wie als Mensch recht sehr geschadet. Es war das Ausland, und zwar Deutschland, das ihn „rehabilitierte". Die Beschickung einer Kölner Ausstellung brachte ihm den Roten Adler-Orden. Das mußte in Wien bemerkt werden. Die Folge war, daß Schmerling dem gekränkten und verhetzten Künstler den Franz Josef-Orden verschaffte. Zur allgemeinen Verblüffung lehnte Waldmüller jedoch diese Auszeichnung ab, da er sich „in Strafe befinde". Erst auf das eindringliche Zureden Schmerlings, der dem Künstler gewogen war und einen Eklat vermeiden wollte, und nachdem Waldmüller vom Kaiser in einer Audienz empfangen wurde, in der ihm die volle Pension zugesprochen ward, nahm Waldmüller den Orden an. Diese verspätete Auszeichnung konnte das Unrecht der früheren Strafe jedoch nicht mehr ganz tilgen, denn schon ein Jahr nachher starb Waldmüller.

Seine zeitweilig große Popularität verdankte Waldmüller neben seiner faszinierend wirkenden Persönlichkeit seinen Genrebildern. Sie wertete er selbst höher als die, von uns Heutigen wieder mehr geschätzten Bildnisse und Landschaften. Denn, didaktischer Natur, wie er war, wollte er, daß seine Kunst daran erkannt werde, daß sie in Beziehung zum Brechen des Brotes steht. Ein Städter von Geburt, ein Bauer im inneren Wesen, dessen Seele auf dem freien Felde, den Bergen und im Walde ihre Heimat hatte, brachte er auf seinen Leinwanden immer wieder Darstellungen des Lebens, wie es in der freien Landschaft ist, vor die Augen des Publikums. Was das Volk beschäftigt, was es erfreut, ihm Leid schafft und es tröstet, empfand er stark, sah er liebevoll und malte er meisterlich. Das Werden, Sein und Vergehen des natürlichsten Menschen, des Bauern, war ihm liebster und in vielen Variationen behandelter Stoff.

Von ähnlichen Tendenzen bewegt, nur vom Bäuerischen ins Bürgerliche übertragen, ihm jedoch sonst nicht kongenial, war Josef Danhauser sein erfolgreichster Rivale auf dem Gebiete der Genremalerei im vormärzlichen Wien. Josef Danhauser wurde als erstes Kind eines wohlhabenden Mannes am 18. August 1805 in Wien geboren. Im Hause seines



FERD. GEORG WALDMÜLLER — DER GUCKKASTENMANN



FERD. GEORG WALDMÜLLER — DORFSTRASSE IN ST. WOLFGANG

Vaters, der innerhalb einer kurzen Zeit durch außerordentliches Talent und Fleiß eine kleine Fabrik von Holzbronzewaren in ein ganz modern anmutendes Werkstätten-Unternehmen für angewandte Kunst umwandelte, das Schlosser-, Tischler-, Vergolder-, Tapezierer-, Bildhauer- und Maler-Werkstätten vereinigte, empfing Josef Danhauser eine gründliche humanistische Bildung und sportlich adelige Leibespflege. Obschon in jungen Jahren bereits ein Virtuose der Geige, war sein Beruf zum Maler bald außer Zweifel, und so trat er, ein 16jähriger Jüngling, als Schüler in die Akademie. Nach Beendigung der akademischen Kurse wurde er Schüler des Historienmalers Peter Krafft, unter dessen Leitung er während zweier Jahre Koloritstudien, und zwar besonders nach Rubens, machte. Einer Anregung Ladislaus Pyrkers, des damaligen Patriarchen von Venedig, folgend, der ein Auftraggeber und Freund von Danhausers Vater war, ging der junge Maler nach Venedig. Der mehr als halbjährige Aufenthalt in der Dogenstadt bedeutete den Beginn einer Lebenswende für Danhauser. Er sah daselbst die innigste Beziehung zwischen Leben und Kunst, und erkannte, daß die Malerei nicht ein bloßer Zierat der Wände, ein ergötzliches Luxusding für Reiche und Müßige ist, sondern ein notwendiger Bestandteil des Besitztums eines Volkes. Seit seiner venezianischen Studienzeit galt Danhauser jede Kunstrichtung, die das Volkstümliche verleugnet und damit auf eigentliche Originalität verzichtet, als eitle Flausenmacherei. Gleichviel ob sie historische oder religiöse Parade machte. Alle nicht im Volkstümlichen wurzelnde Kunst bezeichnete er als Extraktdestillat aus dem künstlerischen Bestande anderer Nationen, als Bildermacherei aus Bildern, als Surrogatkunst. Er suchte die Traube und fand sie dort, wie einer seiner Freunde sagte, wo Leben blüht. Der selbst erworbene Pfennig bedeutete ihm auch in



FERD. GEORG WALDMÜLLER BELAUSCHTES LIEBESPAAR

der Kunst mehr, als der von andern erborgte Gulden.

Die durch Waldmüllers epochales Wirken zunehmende Ausbreitung der Naturmalerei im landschaftlichen Fache, schien Danhauser eine neue Zeit mit einer neuen Kunst anzukündigen. Er verwarf entschlossen die letzten durch die Ueberlieferung aus einer verlebten Zeit überkommenen akademischen Regeln, und wandte sich trotz des heftigen Gezeters der akademisch antiken Zöpfe über die „unkünstlerische“ und gefährliche Neuerung der Wirklichkeitsmalerei zu. Geistige Auffassung und künstlerisch wertgradige Darstellung wirklicher Volksszenen galt ihm als das allein Richtige. Er wollte den Charakter des Volkes in seinem geselligen und häuslichen Leben offenbaren, und das Leben nicht im Nimbus der Vergangenheit, sondern im hellen Tageslicht der Gegenwart zeigen. Neben dem, was die Kunst dem Künstler ist, bedeutete sie ihm auch noch ein Bildungsmittel. Indem er das Volk selbst mit seinen eigentümlichen Einrichtungen, Gepflogenheiten, Tugenden und Fehlern, mit seinen Leiden und Freuden zum Gegenstand seiner Darstellungen erkor, hoffte er den Kunstsinn, die Liebe zur Kunst im Volke zu erregen; denn er war der Ansicht, daß das Volk, wenn es sich im Bilde überall handelnd, fördernd oder hemmend wirken sieht, durch die mannigfachen Beziehungen und Deutungen auf sich selbst zu einer tieferen Anteilnahme bewogen wird.

Danhauser hatte einen nicht ausschließlich ästhetisch-artistisch, sondern zugleich auch ethisch wertenden Begriff von der Kunst, und wollte von l'art pour l'art-Tendenz nichts wissen. Ihm galt die Malerei nicht als ein Mittel zur Auslösung lediglich ästhetischer Lustgefühle, er forderte vielmehr von ihr eine erbauliche und erzieherische Wirkung. Und tatsächlich finden wir, daß fast jedes seiner Bilder eine mehr oder minder deutlich zum Ausdruck gelangende, moralisierende



FERD. GEORG WALDMÜLLER
KINDER IN EINEM FENSTER



FERD. GEORG WALDMÜLLER

FRÜHLING IM WIENERWALD



FERD. GEORG WALDMÜLLER — BILDNIS VON MANNAGETTA EDLE VON LERCHENAU

Tendenz enthält. In seinen Briefen an seinen Bruder Franz kehrt in Variationen der Ausspruch oft wieder, daß es ihm widerstrebe, Stimmungen zu heucheln, die er nicht empfinde, Ideen zu veranschaulichen, die ihm nichts bedeuten. Er wollte keine Bilder malen, zu denen er sich hätte zwingen müssen. Er wollte auch nicht der ermüdende Reprodukteur längst vergangener Kunstepochen, sondern ein frei Schaffender sein, der sein Leben der Kunst, aber auch seine Kunst dem Leben weiht. Seine Zeit und sein Volk ist es, was Danhauser in seinen Bildern darstellen wollte — und auch wirklich nach heftigen Kämpfen darstellte. Er verabscheute alle Phantasterei und allen verstiegenen Idealismus. Das Leben, wie es ist, erschien ihm wundervoll genug — und so bemühte er sich, es in seinen Bildern so zu zeigen, wie er es sah und empfand.

Gleich Waldmüller gelangte auch Danhauser unabhängig von der französischen romantischen Malerschule durch eigenes Bemühen und Forschen auf eigenem Wege zu einer genreartig behandelten Geschichtsmalerei und zur technischen Meisterschaft. Stoffliche Wahrheit und Pracht des Kolorits steigerte er zu bewunderungswürdiger Höhe. Diesem schließlichen Zustand geruhsamer Reife und sicherer Könnerschaft war allerdings eine Periode schwankender Erwägung, des Grübelns und Experimentierens vorangegangen. Geraume Zeit hindurch war sich Danhauser über die Grenzen zwischen der Historie und dem Genre nicht klar gewesen. Er hatte sich mit der künstlerischen Gewissensfrage gequält, ob denn die Form, womit er die lebendig pulsierende Gegenwart seines Volkes festzuhalten unternommen, auch „höheren“ Forderungen genüge, ob das Genre wirklich Kunst sein könne. Eine Reise, die er über Deutschland nach Belgien und Holland unternahm, brachte ihm endlich die ersehnte Gewißheit. Die köstlichen Stücke altholländischer Kleinmeister, sowie Werke von Hogarth und Wilkie, die er bei dieser Gelegenheit sah, gaben ihm die Antwort auf seine alte Frage. Er fand sich,

wie es in einer alten Notiz heißt, unter verwandten Geistern, schlürfte heimische Luft, überbrückte auf tausend zwanglosen Anknüpfungspunkten die Vergangenheit mit der Gegenwart, sah, daß das Genre, wenngleich nicht mit der tiefsinnigsten Poesie und in der größten Manier, so doch auch eine Welt lebendig machen kann; daß es neben dem Reichtum seines oft winzigen Details die feinsten Aufgaben der Psychologie gelöst hat — und daß es, künstlerisch behandelt, eine Kunst ist. Aus Holland heimgekehrt, rief er den versammelten Freunden freudig zu: „Nun weiß ich, was ich will und soll.“ Er hatte recht, und die Arbeiten dieser letzten Phase seiner künstlerischen Entwicklung sind es, die auch dem verfeinerten Geschmack der künstlerisch bis zur Perversität kultivierten Nachwelt standhalten. Sein von jeher brillantes Kolorit, seine eminente Zeichensicherheit gewannen eine ungemeine Schönheit, Wahrheit und Prägnanz. Sein Vortrag der Farbe wuchs mit dem Dinglichen so innig zusammen, daß es lauteres Ergötzen ist, ihre Harmonie wahrzunehmen. Wie von selbst die schwer hangende Frucht reift und abfällt, so wuchsen ihm unter der Hand nun in rascher Folge die kostbarsten Bildwerke. Da, urplötzlich, trat der Tod hinter ihn. Es gab ein grausiges Ringen. In der Vollkraft der besten Mannesjahre, wollte Danhauser, der die Kunst und das Leben und die Menschen liebte, sich nicht feigmütig ergeben. Der erbitterte Kampf, den er focht, war eben so schmerzlich wie vergebens. Am 4. Mai 1845, im noch nicht vollendeten 40. Lebensjahr, unterlag er dem Typhus. Wie Waldmüller, neben und mit ihm, steht er in seinem Werke nun wieder auf.

Die Kunst kann nur blühen und gedeihen, wenn sie begeisternd auf alle Klassen der Gesellschaft zu wirken vermag. Diese Stellung erringt aber nur die freie, originelle, ihrer Würde sich bewußte Kunst. In diesem Verhältnis stand sie zum Altertum, auf diesem Boden wurzeln die klassischen Meisterwerke der Antike, wo die Kunst, frei jedes Lehrzwanges, aus dem Urquell der Natur und des Lebens schöpfend wirkte und schuf.

F. G. Waldmüller



FERD. GEORG WALDMÜLLER — RÖMISCHE RUINE IM PARK ZU SCHÖNBRUNN

AUSSTELLUNG ZEICHNERISCHER KÜNSTE IN DER BERLINER SECESSION

Die Secession hat die sechzehnte ihrer Ausstellungen den zeichnenden Künsten gewidmet. Wie im vorigen Sommer das Werk Leibls als Extragabe beschert wurde, so hat man diesmal den Berliner FRANZ KRÜGER, den Pferdekrüger, in den Mittelpunkt der Veranstaltung gestellt. Der Grund dazu ist nicht recht klar — aber wir freuen uns jedenfalls, daß uns diese prächtige Persönlichkeit des vormenzelschen Berlin so stattlich vor Augen geführt wird. Und wenn auch die Fülle des Gebotenen leicht etwas ermüdend wirkt. Die besondere Atmosphäre der Zeit und speziell die in der Berliner Gesellschaft weht uns aus allen diesen Porträtskizzen überzeugend an. — Ein ganzer Saal ist den Künstlern des Simplicissimus reserviert, und besonders den Arbeiten des frühverstorbenen RUDOLF WILKE breiter Platz eingeräumt. Seine Porträtbüste von E. BEYRER-München wird manchen Beschauer überrascht haben, der an Stelle eines derburwüchsigen Menschen einen stillen, feinen, mit einem Gemisch von leisem Humor und Scheu in die Welt blickenden Mann gefunden hat. Die bekannten Künstler der Secession sind alle mit meist sehr guten Werken auf dem Plan. LIEBERMANN mit einer großen Reihe von Radierungen, die seine besten Qualitäten zeigen; LUDWIG V. HOFMANN mit linienschönen Pastellen; BAUM mit pointillistischen Zeichnungen; SLEVOGT mit seinen fabelhaft lebendigen Lithographien zu »Sindbad der Seefahrer« und Zeichnungen zu »Rübezahl« und »Coranna«. Von EDVARD MUNCH fällt unter anderen Lithographien sein Doppelporträt von Leistikow und Frau auf, das seine hervorragende Veranlagung zum Bildnis bezeugt. Seinen Farbenholzschnitten liebt er durch die Maserung des Holzstockes eine eigenartige Note zu geben. Sein Einfluß wie der von Aubrey Beardsley ist natürlich wieder bei einer großen Zahl jüngerer Künstler nicht zu verkennen; daneben aber stehen doch verschiedene Persönlichkeiten von ausgesprochener Originalität. So HEINRICH ZILLE, der moderne Historiograph Berlins (wenn auch im Gegensatz zu Krüger nur von Berlin N. und O.), der seine Typen mit glänzender Sicherheit karikiert; so ERNST STERN, der in seinen Zeichnungen zu Hoffmanns »Klein Zaches« eine besondere kapriziöse Linienmelodie erklingen läßt; so auch schließlich ERNST BARLACH mit seinen stilisierten Konterfeien russischer Bettler und Armenhäusler, die in ihrer abstoßenden Häßlichkeit direkt monumental wirken und sich als Geschwister seiner scharfflächigen Plastiken ausweisen. Das phantastisch visionäre Element ist durch MARCUS BEHMER vertreten, sowie neben vielen anderen in diesem »Genre« Arbeitenden durch MARTIN BRANDENBURG, der dabei manchmal an die Größe Goyas erinnert. Bei einer eingehenden Besprechung würde noch mancher andere Künstlername anzuführen sein. Zur Charakterisierung der ganzen heutigen Strömung aber kann ein Satz aus dem Vorwort des Katalogs dienen, der gleichzeitig als Bekenntnis und Verteidigung angesehen werden kann: »Es wäre ebenso ungerecht, bei Krüger den Geist Daumiers oder Menzels zu suchen, wie bei Künstlern unserer Zeit seine ruhige Sachlichkeit«. — Unter den ausgestellten Plastiken sind viele treffliche Arbeiten; wir nennen nur KARL ALBIKER (Ettlingen), ERNST BARLACH, GEORG KOLBE, AUGUST KRAUS und WALTER LOBACH. Der junge GERH. MARCKS zeigt sich als recht guter Tierbildner aus der Schule Gauls, und eine Kollektivausstellung von Kleinplastiken in Steinguß von der Hand des Holländers MENDES DA COSTA ist geeignet, die größte Aufmerksamkeit zu erwecken. R. SCH.



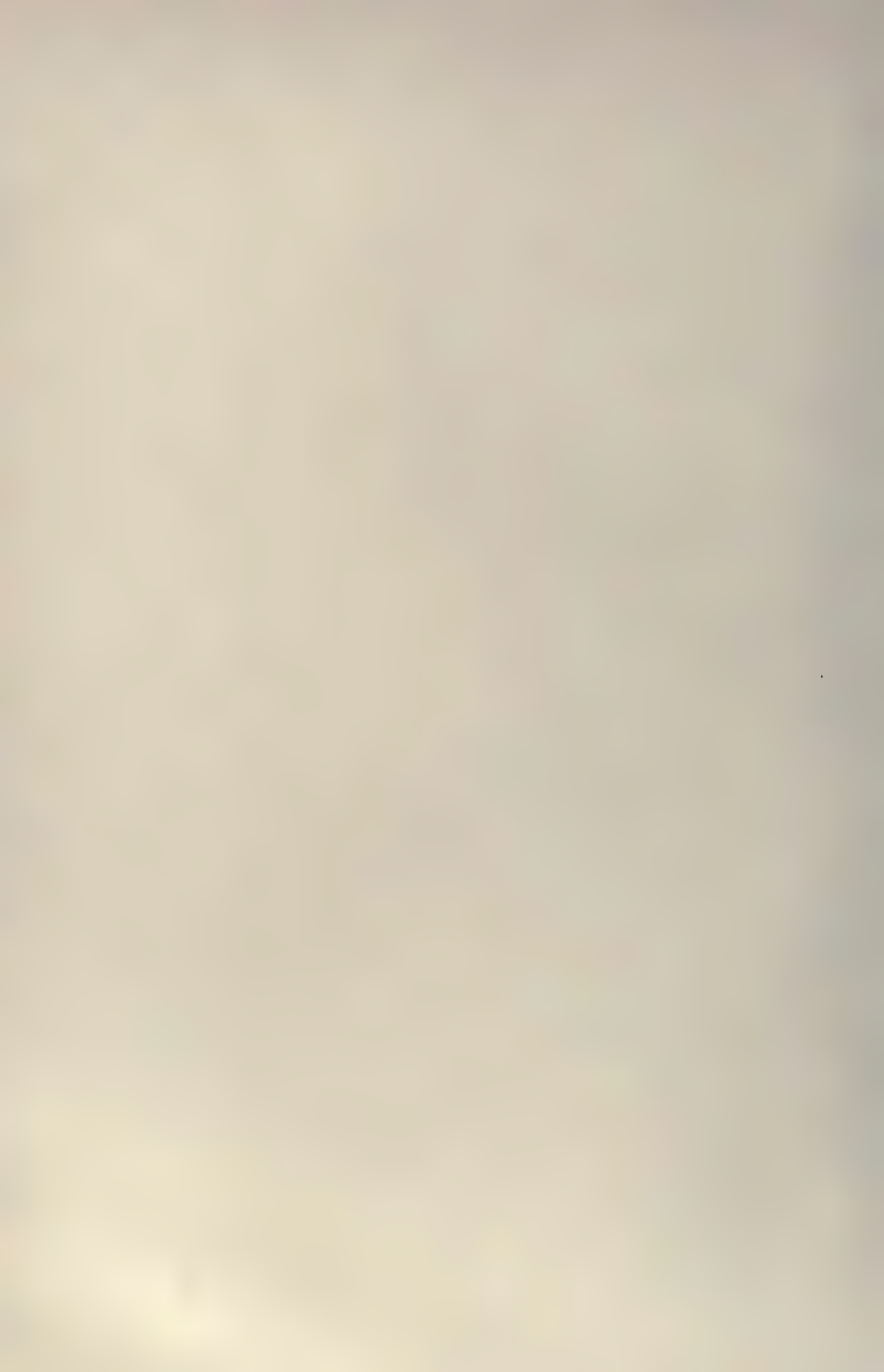
JOSEPH DANHAUSER — STUDIE ZUM AUGENARZT

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BASEL. Seit der großen IX. National-schweizerischen Kunstausstellung haben bei uns mehrere kleinere, recht interessante Kunstveranstaltungen stattgefunden. Man sah da zunächst die vorzüglich gezeichneten Illustrationen EUGÈNE BURNANDS zu den evangelischen Gleichnissen: jedes der zum Teil sehr großen Blätter ein Zeugnis für Burnands klare Griffelkultur, manches eine Art Offenbarung künstlerischer, durch den Text angeleiteter Phantasie, dann und wann eines auch weniger gelungen; immer aber stand man unter dem Eindrucke, daß hier ein eigenartig bedeutendes Illustrationswerk geschaffen sei, welches auch in der Verkleinerung im Buche, das



FERD. GEORG WALDMÜLLER
BILDNIS ADALBERT STIFTERS



bei Berger-Levrault & Cie. in Paris erscheint, groß, eindrücklich und original, speziell auch in seinen wenigen geschmackvoll verwendeten Farben original wirken wird. — Gleichzeitig mit diesen Burnand-Blättern waren Landschaften von PAUL RAVENSTEIN in Karlsruhe und von L. ZORN in Freiburg ausgestellt: ernste, große und doch intime Bilder, gute Beispiele der gegenwärtig so liebevoll betriebenen deutschen Heimatmalerei. — Neben diesen Deutschen sahen wir eine Kollektion französischer Impressionisten älteren und neueren Datums. Das Hauptbild war MANETS »Absinthtrinker«; dazu gab's einige charakteristische CLAUDE MONETS, einen interessanten Frauenkopf von DEGAS, zwei farbenstarke geschmackvolle Genrebilder von RENOIR, ein hartes, aber doch anziehendes Stilleben von CÉZANNE, hauptsächlich dann feine, diskrete lichtdurchspielte Landschaften von PISSARRO und SISLEY und ein ganz vorzügliches Landschaftsstück von GAUGUIN, aus der Zeit vor »Noa-Noa.« Auch ein VAN GOGH war da; von den Neueren VAN RYSSELBERGHE mit einem stark leuchtenden, allerdings nicht bis zur vollen Farbenausgleichung gelungenen »Park«, dann SIGNAC, CROSS, MATISSE, HERBIN, MANGUIN, DUFY, GUÉRIN, ROUSSEL u. a., zum Teil mit stark dekorativen Sachen, zum Teil auch mit jenem absolut Unverständlichen, das aus der Meinung heraus entstanden ist, der Impressionismus sei ein Ziel. Er ist aber nur ein Weg; wer auf ihm das allgemeine Kunstziel erreicht: inneres Leben, Größe, Stil und Klarheit, der wird diese Dinge eindrücklicher machen als andere; aber — man darf sich auf dem Wege nicht verrennen, und die Ausstellung hat neben solchen, die zur Harmonie gelangen, auch Verrannte gezeigt, die kaum je zum Ziele durchdringen werden.

G.

BERLIN. Bei *Schulte* haben neben allerhand Weihnachtsware einige ernstzunehmende Künstler ausgestellt. ERNST KROPP-München zeigt eine Kollektion Gemälde von gut dekorativem Charakter; breitflächig setzt er ungebrochene Farben kühn nebeneinander, die oftmals nur den wenig guten Effekt haben, daß sie in ihrer Aufdringlichkeit jedes weibliche Porträt zur Demimonde herabziehen. HANS VON VOLKMANN ist mit feinen, aber nicht gerade aufregenden Landschaften vertreten, ebenso FRANZ COURTENS-Brüssel; die prächtigen, liebevoll gemalten Landschaften von RUDOLF SIECK erfreuen stets von neuem. Von WALTER GEFFCKEN-München sind neben kleinen Rokokospielereien ein gutes Porträt, sowie mehrere Stilleben von malerischer Qualität zu sehen, dagegen kann die große Ausstellung von MAX THEDY-Weimar nicht allzu große Freude erwecken. Unendlich mannigfaltig stellt sich diese Kunst doch als rein eklek-



FERD. GEORG WALDMÜLLER BETTELMÄDCHEN



JOSEPH DANHAUSER GROSSMUTTER UND ENKELIN

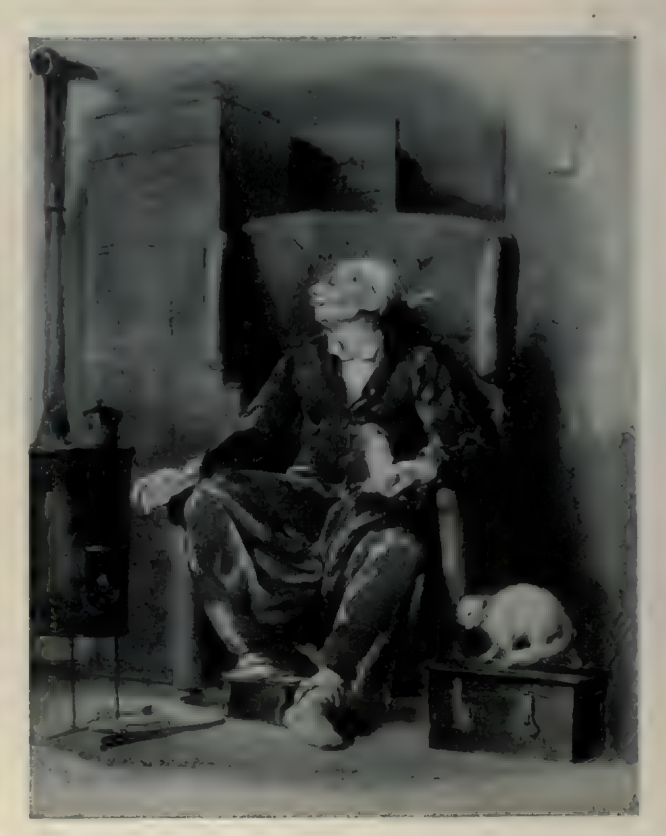
lung des Herrn Professor JAEKEL wurde vorgeführt. Im November d. J. ist es mit Hilfe der *Königsberger Künstler* dem Kunstverein zum ersten Mal gelungen, eine Ausstellung moderner Gemälde zu veranstalten: LUDWIG DETTMANN, OTTO HEICHERT, CARL ALBRECHT, ED. ANDERSON, WILH. EISENBLÄTTER, E. GOTTHEIL, R. HAMMER, R. KRAUSKOFF, H. WALZER, ANTONIE SALKOWSKY, MARIE SEECK, MARG. WEDEL, der Radierer HEINR. WOLFF und Frau ELISABETH WOLFF-ZIMMERMANN sind mit größeren oder kleineren, aber durchweg künstlerisch bedeutenden Werken daran beteiligt. Die Ausstellung darf als wohlgelungen gelten und erregt in ganz Vorpommern allgemeines Interesse. M. S.

tisch dar, ohne jeden Zwang, bestimmte Probleme fest durchzudenken. Eine reiche Kollektion kleiner Plastiken von ALEXANDRE CHARPENTIER-Paris zeigt die weiche, malerische Bronzebehandlung der französischen Medailleure, die im schärfsten Gegensatz steht zu der knappen, straffen Formgebung unserer modernen deutschen Plakettenkünstler. Eine wundervolle Porträtkunst tritt uns bei *Cassirer* in der Ausstellung des Grafen LEOPOLD KALCKREUTH entgegen. In prägnanten Zügen ist da das ganze Wesen der dargestellten Person erschöpft; — eine ehrliche Kunst, ohne jede Konzession. Dieselbe Schlichtheit in seinen Landschaften, die sich vielleicht gerade deshalb zu tiefen, grandiosen Eindrücken erheben. Die Ansicht des Niederhafens in Hamburg ist wie das hohe Lied der Arbeit. R. SCHMIDT

DÜSSELDORF. In der städtischen Kunsthalle hat GEORG MACCO, der als tüchtiger Schilderer der Alpenwelt längst einen guten Namen hat, eine reiche Kollektion von Gemälden und Studien aus dem Orient ausgestellt, die seine Kunst von einer neuen sympathischen Seite zeigen. Da er die bewegte Figur gut beherrscht und ein fein entwickeltes Tongefühl hat, so gelangt er nicht nur in der reinen Landschaft, sondern namentlich auch in den reich belebten Basar- und Marktszenen zu starken Wirkungen. G. HOWE

GREIFSWALD. Der Greifswalder *Kunstverein*, der auf eine Anregung aus Universitätskreisen im Januar 1906 begründet wurde, hat seitdem durch eine Reihe kleinerer Ausstellungen in der Universitätsaula das Interesse für die bildende Kunst im Heimatlande K. D. FRIEDRICHS und PH. O. RUNGES wieder lebhafter anzuregen versucht. Das Material dazu lieferte zumeist die moderne Graphik; auch die ausgezeichnete Japansamm-

HANNOVER. Die diesjährige Herbstausstellung hannoverscher Künstler ist am 15. Dezember geschlossen. Ihre ideellen und materiellen Erfolge



JOSEPH DANHAUSER DER GEIZHALS



FERD. GEORG WALDMÜLLER — DAS VERKAUFTE KALB.

sind auch dieses Mal wieder erfreulich. Von Privaten wurden 24 Werke und eine Reihe von Arbeiten aus dem Nachlasse von WILH. BUSCH im Gesamtbetrage von 3340 M., aus öffentlichen Mitteln (der Stadt) für 23705 M. angekauft, — in Summa für 27045 M. Den Mittel- und Höhepunkt der Ausstellung bildete die vorzügliche, in den Ankäufen allerdings durchaus nicht entsprechend berücksichtigte Skulptur- und die Kollektivausstellung der auch anderwärts bekannt gewordenen Werke des verstorbenen Wilh. Busch. Aus ihrem Bestande hat die Stadt Hannover für ihre Museen eine Reihe von Zeichnungen, Aquarellen und Oelbildern, resp. Skizzen, im Gesamtbetrage von 14190 M. angekauft. Obgleich die Menge der erworbenen Blätter und Gemälde wohl etwas übertrieben erscheint und die Auswahl wieder einmal — keine glückliche Hand beweist, so wird man es doch mit Dank anerkennen, daß die Stadtverwaltung dem bekanntlich in Hannover geborenen und für die niedersächsische Eigenart charakteristischen Humoristen in ihren Sammlungen ein bleibendes Denkmal zu stiften bemüht gewesen ist, wenn es auch mit manchem anderen Denkmale das Geschick teilt, nicht so vorteilhaft und nicht so charakteristisch zu sein, wie es *sollte*, und — auch *könnte*. Der künstlerische Durchschnittswert der weiteren von der Stadt angekauften Arbeiten steht — von einigen höher und hoch einzuschätzenden Werken abgesehen — weit unter dem Niveau, auf dem sich die aus städtischen Mitteln im vorigen Jahre angekauften Arbeiten hielten. Ein Teil dieser Bilder mag für bürgerliche Stuben — über dem Sofa — einen passablen Wandschmuck darstellen, dem neuen Rathause, dessen Innenräume sie dekorieren sollen, dürften sie kaum zu besonderer Zierde gereichen. Die Verantwortlichkeit für die Auswahl dieser doch mit städtischem Gelde beschafften Werke mag ja von der berufenen, aber kaum als »auserwählt« zu bezeichnenden Laienkommission in mäcenatenhaften Hochgefühlen leichtlich getragen werden, dürfte aber auf den in einsamster Minderheit zugezogenen künstlerisch gebildeten Beratern um so schwerer lasten. Laienhafter guter Wille von Maßgebenden, der in Kunstsachen maßgebend wird, hat — das ist erst kürzlich durch eine Art von Plebiscit festgestellt — noch niemals großen Segen geschaffen. Das immer wieder deutlich auszusprechen, ist die Pflicht einer wohlmeinenden Kritik, d. h. einer Kritik, die es ohne Liebedienerei mit der Kunst und den Künstlern wohl meint. PL.



FERD. GEORG WALDMÜLLER
VENEZIANISCHER OBSTVERKÄUFER

KARLSRUHE. *Weihnachtsausstellung der Karlsruher Künstlerschaft.* Da die meisten der führenden Meister der hiesigen Schule fehlen, bietet die sonst sehr interessante und reichhaltige Ausstellung kein erschöpfendes Gesamtbild des Karlsruher regen Kunstlebens. Am besten ist die Schule WILH. TRÜBNERS vertreten. Der Meister selbst mit einem sehr farbigen kraftvollen »Bauernbild« und einer flott behandelten, groß gesehenen »Waldlandschaft«, seine Gattin, ALICE TRÜBNER, mit einem koloristisch sehr feinen, intimen »Kleiderstilleben«, seine Schüler: GÖBEL, FREYTAG, A. GRINN, POPPE, H. BAUER und DAHLEN mit besonders koloristisch sehr tüchtigen Porträts, Landschaften und Stilleben, ganz im Geiste und der Technik ihres großen Meisters. Unter den von HANS THOMA stark beeinflußten Künstlern nennen wir den originellen großzügigen Figurenmaler KARL HOFER, der neben seinem erfolgreichen Streben nach Größe der Formenauffassung auch ein sehr feines Farbengefühl besitzt, den phantasiebegabten, immer interessanten ADOLF HILDEBRAND, die trefflichen Landschafter HAUEISEN, CONZ, HS. SCHRÖDTER, H. DAUR, OSTHOFF und SEILER und den rühmlichst bekannten feinen Radierer A. SCHINNERER, der sich neuerdings auch in sehr feinen stimmungsvollen Gemälden versucht. Von Prof. FEHR finden wir zwei, namentlich koloristisch hochbedeutsame Arbeiten: »Straße in Nordwyck« und »Kürassiere am Waldesrand«, von HS. V. VOLKMANN, G. KAMPMANN, WILH. VOLZ, W. NAGEL, R. WALTER, JULIUS BERGMANN, STRICH-CHAPELL, ENGELHARD und LANGHEIN sehr gute Landschaften in deren bekannter Kunstauffassung. Auf dem plastischen Gebiete erwähnen wir die recht tüchtigen Porträte von W. SAUER und ELSÄSSER, die Reliefs von OTTO FEIST, die Plaketten von EHEHALT und die vortreffliche, lebensvolle Büste des Großherzogs Friedrich II. von Baden von Prof. MOEST, eines der besten Werke des reichbegabten Meisters.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Auf der einen Seite die mondäne *Pariser Modegröße*, der glänzende Virtuose LOUIS LEGRAND, auf der andern die kraftvolle herbe Monumentalität FERDINAND HODLERS: größere Gegensätze in der modernen Kunst sind wohl kaum denkbar! Der erstere ist ein sehr vielseitiger, überaus geschickter Schilderer des Pariser Lebens, vielfach stark von DEGAS beeinflußt, besonders hervorragend in seinen flotten Zeichnungen und Radierungen, in denen er die feinsten Nüancen restlos herausholt. Von HODLER ist sein neuestes Hauptwerk, die »Heilige Stunde«, ausgestellt: im Rhythmus der Linien, der Harmonie der blühenden kraftvollen Farben und der reizvollen Anmut der sechs jugendlichen, fein empfundenen Mädchengestalten von fast wunderbarer Größe und Monumentalität, wie wir es bei diesem kühnen Pfadfinder und zielbewußten Bahnbrecher der wahren modernen Kunst ja längst gewohnt sind. — Einen gewaltigen

Schritt nach rückwärts zeigt uns von hier aus die große Kollektion *Dänischer* d. h. zumeist *Kopenhagener* Maler, lauter solide, biedere Durchschnittsarbeiten, ohne viel autochthonen Charakter, die ebensogut etwa in ihrem anekdotenhaften und genremäßigen Typus in Düsseldorf entstanden sein könnten. Am besten sind davon noch die Landschaften geraten, namentlich die feinempfundenen *Dünenbilder* von JESPERSEN, auch die von LILJEFORS stark beeinflußten ›Strandläufer‹ von W. FISCHER sind eine recht gute, frisch aufgefaßte Arbeit. — Von *Karlsruher* Künstlern erwähnen wir die recht guten Kollektionen von AD. LUNTZ und von dem begabten Thomaschüler AUG. GEBHARD, von *Münchnern* sehr feine Werke von H. URBAN, L. v. ZUMBUSCH und KARL HAIDER. — Auf dem spärlich genug besetzten *plastischen Gebiete* sind fast allein die Porträtmedaillen von HCH. EHEHALT erwähnenswert.



JOSEPH DANHAUSER MUTTERLIEBE

KÖLN. Die *VIII. Jahresausstellung der Kölner Künstler* war im ganzen noch besser als ihre Vorgängerinnen, wenn schon die meisten von den 60 Werken der Malerei und Plastik nichts wesentlich Neues von den Künstlern zu sagen hatten. Mit Porträts waren vertreten A. NEVEN DU MONT, REUSING, VOGTS, SCHNEIDER-DIDAM (von ihm besonders gut ›Die Tante‹ und ›Prof. Claus Meyer‹); mit Landschaften DEUSSER, HAUCK, M. KUNZ, WESTENDORP (von dessen stimmungsvollen niederländischen Landschaften sich das Wallraf-Richartz-Museum eine der besten gesichert hat) und ERNST HARDT. Gerade dieser letztere zeigte in seinen neuesten Werken (Motive aus dem bergischen Lande) ein sehr bedeutendes und erfreuliches Fortschreiten im Sinne vereinfachter Naturanschauung und eigentlich malerischer Kultur. W. SCHREUER brillierte wieder mit einer Anzahl seiner flotten Gesellschaftsstücke und Bildnisse, die so fabelhaft sicher gesehen, geschmackvoll gemalt und humoristisch pointiert sind. — Von den Plastikern hatte NIC. FRIEDRICH-Berlin seinen ›Tauzieher‹ geschickt, ALBERMANN ein Selbstporträt, F. P. KÖNIG die in Auffassung und Technik ungemein charakteristische Büste einer alten Frau, sowie einige dekorative


JOSEPH DANHAUSER — EIN GESTANDNIS

Reliefs. Das reifste Werk hatte FRANZ LÖHR aus Paris geschickt: eine Frauenbüste, bewundernswert in der technischen Vollendung und berückend im seelischen Ausdruck. — Unter den graphischen Werken fielen besonders die Radierungen von O. FELDMANN auf und die Federzeichnungen von H. WILDERMANN.

DR. FORTLAGE

KÖNIGSBERG i. Pr. In den Salons wechseln die Ausstellungen jetzt häufig. Bei *Teichert* gab's von diversen guten Künstlern nicht immer gute Sachen. Am besten waren einige flotte Studien von MAX LIEBERMANN, eine in Farbe und Belichtung reizvolle›Verkündigung‹ von KAMPF und eine sehr gut gemalte ›Junge Katze‹ von ADAM. Von Königsbergern interessierte L. DETTMANN mit einem Pastell ›Juninacht‹: das Dach einer Fischerhütte zwischen blühenden Kastanien, und einem ältern Werk von 1889, einer liebevoll gemalten ›Pilzsammlerin‹, ein Bildchen voll Waldpoesie und Märchenstimmung. — Kurze Zeit zierte eine Kollektion ausgezeichneter französischer Radierungen die Wände des Saals. Die Lebendigkeit Raffaëllischer Vorstadt-Strassenszenen und das eminente Können LOUIS LEGRANDS, das sich vor allem in seinen Balletteusen und mondänen Szenen zeigt, ist verblüffend. Jetzt hat L. SANDROCK-Berlin eine Anzahl seiner gut beobachteten, in der Stimmung oft vorzüglichen, in der Farbe aber mitunter etwas schwer und schmutzig wirkenden Marinen da, der Pointillist ERWIN VOLLMER-Lübeck ein von Rysselberghe beeinflußtes gutes, sehr farbiges, sonniges Bildchen: Spielende Kinder. Seine großen dekorativen Sachen befriedigen weit weniger, — noch weniger die Studien unserer jungen, übrigens gar nicht talentlosen LISELOTTE TIEFENBACH, deren Wollen vorläufig noch weit größer als ihr Können ist. — Im Salon *Riesemann und Lintaler* hatten in den beiden letzten Monaten fast nur Königsberger Künstler ausgestellt: O. BEYER, A. WEISS, M. NEUMANN, R. KRAUSKOFF, E. DÖRSTLING, FRITZ und WANDA DÄGLING, M. SEECK u. a. Das stärkste Talent ist jedenfalls Rudolf Krauskoff, dessen Landschaften in Farbe, Lichtverteilung und im Motiv stets wirkungsvoll und bei derbem Farbauftrag meist flott und sicher gemalt sind. Neben dem leuchtenden Pastell ›Im Park‹, den ›Gewitterwolken‹ über schimmerndem Wasser und der ›Landschaft mit Weiden‹ verdient auch sein farbig reizvolles ›Stilleben‹ besondere Erwähnung. Vielseitig ist Artur Weiß. Seine charakteristischen Dünenbilder wirken zwar etwas herb und nüchtern, dafür ist ein ›Damenbildnis‹ in Rosa trotz mangelhafter Modellierung recht erfreulich. Auch Dörstling liegt das Porträt besser als die Landschaft, was man von dem jungen Otto Beyer, der jüngst mit einer


JOSEPH DANHAUSER — DIE ROMANLEKTÜRE

großen Anzahl kraftmeierischer Studien vielversprechend auf den Plan trat, nicht sagen kann. Von F. Dägling sind sehr saubere Aquarelle da, von seiner Frau Wanda drei kleine, geschmackvolle Landschaftsstudien. R.

MÜNCHEN. Die HANS VON MARÉES-Ausstellung in der Münchener Secession ist am 23. Dezember eröffnet worden. Sie ermöglicht infolge ihrer außerordentlichen, durch planmäßigstes Vorgehen erreichten Vollständigkeit ein erschöpfendes Urteil über den Künstler. Nahe an die 250 Werke aus allen Phasen von Marées' künstlerischem Schaffen hat die Secession zusammengebracht und führt sie in vornehmem Arrangement, sorgsam chronologisch geordnet, vor. Wir kommen auf die hochbedeutende Veranstaltung noch eingehend zurück.

MÜNCHEN. In einem Atelier an der Schwanthalerstraße 55 hat der schwedische Hofkunsthändler und Konsul BJERCK eine Ausstellung von Gemälden und Studien etabliert. Der Name *»Die Werdenden«* deutet an, um was es sich handelt: Junge Künstler, die noch keinen Namen besitzen, deren Talent aber der moralischen und materiellen Unterstützung würdig ist, sollen hier mit der kauflustigen Oeffentlichkeit in Kontakt gebracht werden. Bei dem an sich sicherlich begrüßenswerten kunsthändlerischen Unternehmen dürfte nur eines schwer sein: nie unter ein gewisses Niveau künstlerischen Wertes herunterzugehen, kein falsches Mitleid überwuchern zu lassen. Was man augenblicklich an — formatlich meist kleineren — Gemälden und Studien dort sieht, ist recht erfreulich. Besonders die Arbeiten von ANNA BERNSTEIN und eine sehr delikate Landschaft von H. VÖLKERLING gefielen mir gut. Soll das Unternehmen aber wirklich praktischen Zwecken dienen, will es ein wahrhaft fruchtbarer Faktor des Münchner Kunstlebens werden, so muß es für das Publikum leichter zugänglich gemacht werden, es muß mehr den Ausstellungs- oder Kunsthandlungscharakter annehmen, der bei solchen Atelierveranstaltungen nie zutage tritt. — CLAMOR VON DEM BUSSCHE veranstaltete in seinem Atelier, Leopoldstraße 25, eine Ausstellung seiner Arbeiten aus dem letzten Jahre. Zu den besten Stücken gehören die Landschaften aus Niederbayern, in denen das Streben nach Licht und Farbigkeit am meisten und besten



JOSEPH DANHAUSER DIE KLEINEN MUSIKANTEN

Ausdruck fand. Die Porträts zeigen ungleiche Werte, haben jedoch zum großen Teil gute malerische Qualitäten. Zwei Lithographien zeigen von dem Bussches graphische Begabung; die kleine Bronze »Anschleichender Tiger« ist lebendig und wahrhaft modelliert. Ueberall erkennt man eine gute Impression.

STUTTGART. Unter den hiesigen künstlerischen Ereignissen der letzten Zeit darf die im *Württembergischen Kunstverein* ausgestellte Kollektion von fünf Bildern OTTO REINIGERS wohl besonders hervorgehoben werden. Der Künstler war in den letzten Jahren von schweren Leiden heimgesucht, um so erfreulicher denn, daß diese fünf neu entstandenen Werke von voller, altgewohnter Schaffenskraft zeugen. Eines der schönsten darunter, der von dem goldenen Glanz der untergehenden Sonne erfüllte »Abend am Kocher« weckt Erinnerungen an jene verhängnisvolle Brandnacht im Atelier des Künstlers (1904), die eine Reihe unersetzlicher Werke vernichtete. Auch der kurz zuvor in der Dresdner Internationalen mit der ersten goldenen Medaille ausgezeichnete »Abend am Kocher« war unter diesen; heute feiert er seine Wiederauferstehung, und zwar nicht nur in unserer Kunstvereinsausstellung, auch die Berliner Nationalgalerie besitzt dieses Motiv in einer mehr silbern schimmernden Abendstimmung. Noch einmal finden wir das Motiv, nur von höher herab gesehen, mit dem Blick auf Kochertal und die dämmernde Fränkische Hochebene, ein prächtiger Vorwurf in packender Stimmung und was besonders erfreulich: diese Werke bedeuten eine Abkehr von dem allzu dekorativen Zug in der Kunst Reinigers der letzten Jahre. Auch die lichtstrahlende Stimmung über der Elbe bei Hamburg mit dem prachtvoll gemalten Himmel und dem leuchtenden Widerschein im Wasser darf nicht unerwähnt bleiben. Ein Auftrag Lichtwarks für die Hamburger Kunsthalle mag die Veranlassung zu diesem Werke gegeben haben, das wohl als eine Art von Vorstudie betrachtet werden darf. — Neben Reinigers Kunst haben die anderen einen schweren Stand; am besten halten sich daneben einige kleine in blauen, violetten und sonnig goldenen Farbentönen gehaltenen Skizzen von ALFRED SCHMIDT. H. T.

WIEN. Die *Galerie Miethke* hat mit der Eröffnung ihrer jüngsten Ausstellung einen ihrer »großen Tage« zu verzeichnen. Denn HONORÉ DAUMIER ist außer in Paris, wo zuerst anläßlich der Centennale die gebührenden Ehren ihm erwiesen wurden, nirgends durch eine so reichhaltige und eindrückliche Uebersicht über sein Schaffen zu würdigen gewesen. Aus dem festen Besitz französischer, reichsdeutscher und heimischer Sammlungen, sowie aus dem fluktuierenden Kunsthandel wurden etwa ein Halbhundert bedeutender Werke hier versammelt. Die Lithographien, als ein längst anerkannter Bestandteil von Daumiers oeuvre fanden nicht so sehr Berücksichtigung; sie und die ihnen nahestehenden Zeichnungen, die allerdings ohne Bezug auf die zum Hohn herausfordernde zeitgeschichtliche Gelegenheit durch die Wiedergabe ewig typischer Figuren mehr voraussetzungslos sich durchsetzen; die Kunst der schwarzweißen Blätter also wirkt wie das unübersehbare Gewimmel der historischen Begebenheiten. Davon heben sich die Gemälde in festen, monumentalen Umrissen und schwerer Farben voll mit ruhiger Unabänderlichkeit ab. Das ist es, was der berühmte Ausruf des Balzac besagen wollte, Daumier habe etwas von Michelangelo in sich: daß auch die am gewaltigsten bewegt ausholenden Gebärden und ungewohnt verschränkten Situationen sich als die einzige Möglichkeit darstellen. So »l'émeute« mit dem diagonal durch das Bild hinausweisenden Drängen der revoltierten Volksmenge, so das »Drama« mit den in Bann gehaltenen, nach der Katastrophe des Bühnenschauspiels spähenden Zuschauern — immer ein Vorgang, der den Atem stocken macht, so greifbar geballt sind in dem Rahmen Licht und Luft und Körperlichkeit. Eigenartig dann die Gestalt des gigantisch gebildeten »Schäfers mit dem Kinde Oedipus« neben dem knorrigen Feigenbaum, und wieder fast unheimlich die Psychologie eines Blickes in die Parkettreihen eines Theaters und in einen Waggon dritter Klasse. Das Auge des Zeichners für Witzblätter, die allwöchentlich der Aktualität auf den Fersen bleiben müssen, war für die Einzelheiten sowohl wie für die durchgängigen Merkmale, die zur Karikatur herausfordern, geschärft. Daraus ergab sich die unerbittliche Wahrhaftigkeit und der über den besondern Fall erhabene Stil in den Gemälden, deren Vorwurf Daumier frei wählte. Die grotesken moralischen Gegensätze von Don Quixote und Sancho Pansa, eine Fabel des Lafontaine (»Der Müller, sein Sohn und der Esel«), die ihn zu den frühen malerischen Entwürfen des Jahres 1849 reizte, sie haben den Künstler der Palette wachgerufen; so ist seine farbig kontrastierende Art aus der zeichnend geistigen hervorgegangen, um dann in die rein künstlerischen Zustandsschilderungen aus dem Arbeiterleben, wie dem monumentalen Bilde einer »Wäscherin« oder von »Mutter und Kind«, zu münden. K.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Das Stipendium der Adolf Menzel-Stiftung ist für das Jahr 1909 dem Maler FRANZ EICHHORST aus Berlin verliehen worden.

BERLIN. Aus der ERNST REICHENHEIM-STIFTUNG für junge befähigte Maler aus den höheren Semestern der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin wurden zwei Stipendien von je 600 Mark den Malern EUGEN HERSCH aus Charlottenburg und PAUL BISCHOFF aus Magdeburg für das Jahr 1908/09 verliehen.

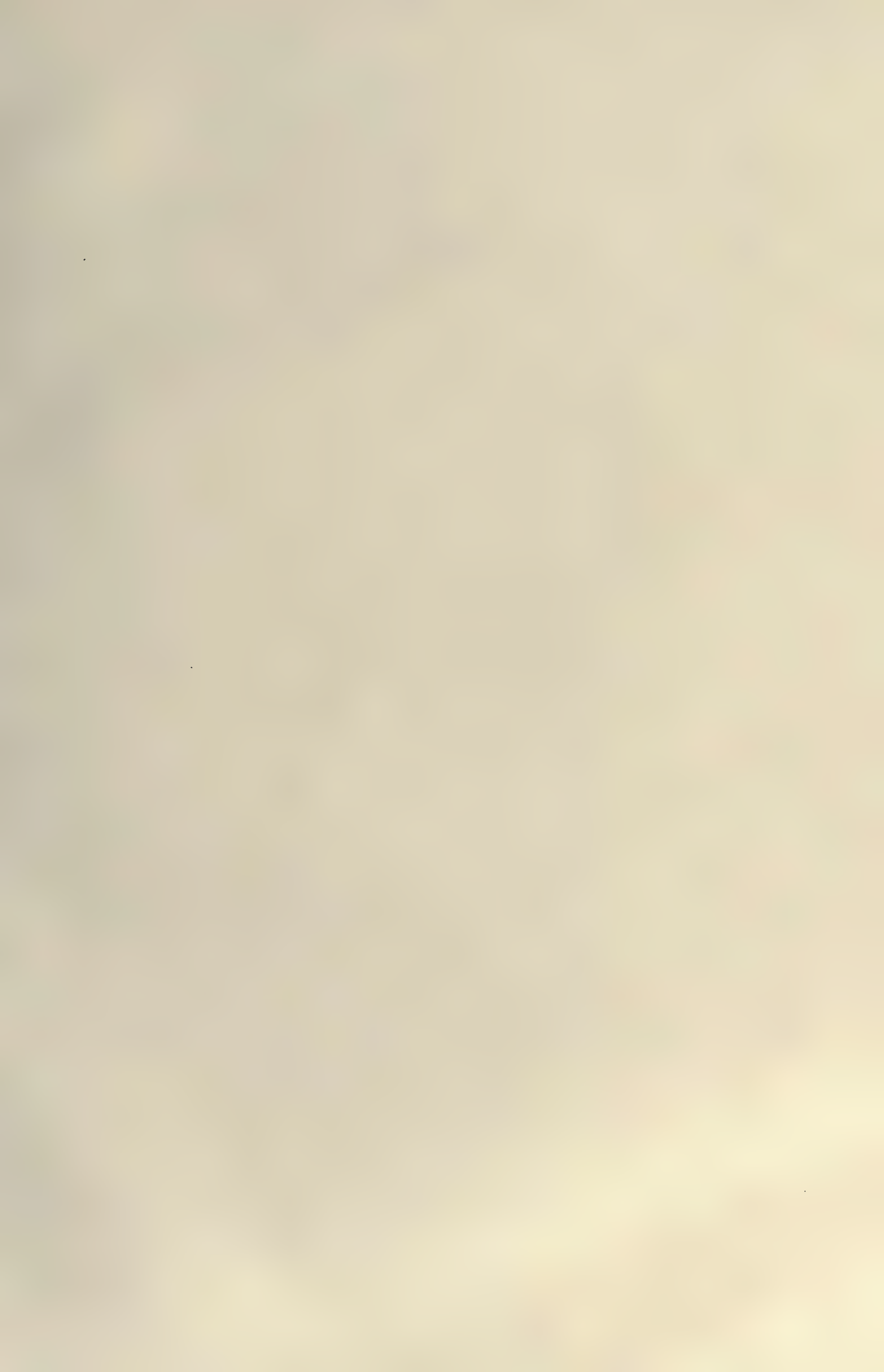
MÜNCHEN. Dem Schriftführer der Münchener Secession, Maler WILHELM LUDWIG LEHMANN, der die Geschäfte der Secession seit längeren Jahren in ebenso aufopfernder wie erfolgreicher Weise führt, ist der Professortitel verliehen worden. Die gleiche Ehrung wurde dem Bildhauer K. G. BARTH zuteil.

NÜRNBERG. Die Ausführung des Schiller-Denkmals im hiesigen Stadtpark, für welches ein Nürnberger Bürger 60000 M. gestiftet hat, ist Professor ADOLF HILDEBRAND in München übertragen worden.

WEIMAR. In der am 15. Dezember stattgefundenen Generalversammlung des Deutschen Künstlerbundes wurde Graf Kalckreuth wieder zum Präsidenten und Graf Harry Keßler wieder zum Vizepräsidenten und Schatzmeister gewählt. Als stellvertretender Vizepräsident wurde an Stelle des verstorbenen Leistikow Max Slevogt gewählt. In den erweiterten Vorstand traten ferner ein Prof. Thedy, Hans Baluschek, Prof. George Sauter (London) und Kurt Hermann. — Dem Grafen Harry Keßler ist von etwa 30 bedeutenden Künstlern Deutschlands, Englands und Frankreichs eine Adresse und als Geschenk ein kostbares, altchinesisches Bronzegefäß überreicht worden.

GESTORBEN: Am 24. Dezember in Mainz der Münchner Bildhauer Professor JOSEF ECHTELER im Alter von 55 Jahren, von dessen Werken neben zahlreichen Porträtbüsten die Kolossalgruppe »Pirithous Kampf um Helena« und »Venus, sich mit Rosen schmückend« hervorzuheben sind.

Redaktionsschluß: 28. Dezember 1908 Ausgabe: 14. Januar 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München



J. BOSSARD

DER TANZ (LITHOGRAPHIE)





J. BOSSARD PRÄLUDIUM (FARBIGE LITHOGRAPHIE)
Aus dem Zyklus „Das Jahr“

JOHANNES BOSSARD

Von Adolf Grabowsky

Johannes Bossard ist einer von den Künstlern, die sich mit Bewußtsein dem Impressionismus gegenüberstellen. Ihm ist die bildende Kunst mehr als ein sinnlicher Reiz, mehr als ein bloßes Augenspiel. Er weiß von der urgewaltigen Schöpferkraft des Künstlers, die Äußeres und Inneres verschmilzt. Innere Anschauung in diesem Sinne heißt nicht etwa ein Philosophieren, das der Kunst ewig fremd bleiben muß, vielmehr die innere Durchdringung und Durchbildung der äußerlich aufgenommenen Eindrücke. Weil aber Bossard einer von den starken Künstlern ist, die sich mit Herz und Sinnen die ganze Welt untertan machen wollen, und weil er wiederum weiß, daß ohne Vergewaltigung nicht jeder Zweig der bildenden Kunst gleich geeignet für dies Beginnen ist, deshalb hat er sich nacheinander die Malerei wie die Skulptur, die farbige und nichtfarbige Zeichnung und Lithographie, die Radierung und die dekorative Ornamentik, ja selbst die Architektur dienstbar gemacht.

JOHANNES BOSSARD

Er ist ein Schweizer und bringt in unser immer zimperlicher werdendes Deutschland Alpenluft und klaren Himmel mit. Ein untersetzter, stämmiger Mann, jetzt vierunddreißigjährig. Anfangs, als einfacher Töpfergeselle, nur von fern in die Bezirke der Kunst hineinlugend. Von dieser Zeit ist ihm das gute Handwerk als Basis alles Weiteren geblieben. Dann unter tausend Mühseligkeiten erst in München, später in Berlin Maler und Bildhauer. Eigentlich immer Autodidakt; was ihm die Münchener Akademie und die Berliner

Kunstgewerbeschule gegeben haben, das zählt nicht sehr. In Berlin zuletzt Meisterschüler von Arthur Kampf. Jetzt Lehrer an der aufblühenden Hamburger Kunstgewerbeschule. Dazwischen machten es ihm einmal die Erträgnisse einer größeren Arbeit möglich, auf ein Jahr nach Rom zu gehen. Aber Italien sagte ihm nichts; dieser innerliche Mensch fand dort nur Formen, keine Form.

Es gibt keinen Ruhepunkt in Bossards künstlerischem Aufstieg. Als ich ihn vor nunmehr acht Jahren in Berlin kennen lernte, da hatte er sein Atelier angefüllt mit riesigen Malereien, die weder recht monumental, noch recht malerisch waren. Ein Wirrwarr von großen und kleinen Figuren, zusammengehalten durch eine mehr erkünstelte als künstlerische Komposition. Und doch merkte man schon damals eine Energie der Formgebung, eine — ich möchte sagen — kräftige Verhaltenheit des Ausdrucks, einen unermüdlichen Ernst für seine Probleme, daß man wieder und wieder staunte, wie in so zittriger Zeit so Großes überhaupt nur in Angriff genommen werden konnte. Hier waren noch elementare Gefühle vorhanden: Mannhaftigkeit, Muttersehnsucht, Kampf der Geschlechter, und der Künstler rang mit aller Inbrunst danach, sie den Augen greifbar zu machen. Aber man sah schon damals, daß Bossard nicht etwa nur rustikaler Mensch ist, dem differenzierte Empfindungen fremd bleiben. Was ihm fehlte, war nur die Möglichkeit, diese Differenziertheit mit seiner Monumentalität in Einklang zu bringen. Er versuchte es, indem er Kleinigkeiten an Großes ankleckste, aber er vermochte noch nicht, Großes und Alltäglich-Menschliches in eine höhere Einheit zu überführen. Dies ist ihm völlig gelungen erst in seiner letzten großen Malerei, dem Bilde „Tatkraft", von dem nachher die Rede sein wird (Abb. S. 64 und 65).

Das Beste, das Bossard damals bot, waren subtilere Schöpfungen, in denen von vornherein die Monumentalität — ich will nicht sagen: ausgeschlossen war (das ist sie bei Bossard niemals) —, aber wo sie doch mindere Bedeutung hatte. Ich denke vor allem an seine prächtige Ausgabe des Andersenschen Märchens „Die Geschichte von einer Mutter". Wie er die wunderschöne Erzählung des dänischen Dichters in merkwürdigster Art — ein Gemisch von abweisender Knorrigkeit und weichster Liebe — geschmückt hat, das wird in der Geschichte unserer illustrativen Kunst wohl nicht vergessen werden. Es gelangen ihm hier schon mit einfachsten Mitteln Wirkungen, wie sie nur ein sehr Großer zustande bringt. So das Blatt, auf dem der Tod, verkleidet als armer alter Mann, zu Mutter und Kind hereintritt. Draußen ist kalter Winter



J. BOSSARD KRIEGER (LITHOGRAPHIE)



J. BOSSARD DIE SCHNITTER (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

Aus dem Zyklus „Das Jahr"



J. BOSSARD DIE BRÜCKE (LITHOGRAPHIE)

und der fremde Mann bringt mit sich einen Eishauch, der die Mutter ängstlich das Kind in die Arme nehmen läßt. Bossard verzichtet nun bei der Darstellung des Todes auf jedes Detail. Wir sehen ihn von rückwärts als unheimliche weiße Fläche in leiser Kontur. Dazu steht dann ziemlich klein im Hintergrunde die angstverzerrte Mutter. Ringsherum sind in strichelnder Technik angedeutet Tannen, auf denen schwer der Schnee lastet.

Auch einige Hefte des „Jungbrunnen“ versah der Künstler damals mit fesselnden Bildern. Das größte graphische Werk, das er zu jener Zeit vorhatte, ist ihm wohl am wenigsten gelungen: der Vorwurf ging noch über seine Kraft. Gemeint ist der Zyklus „Tragödie des Daseins“.

Der Zyklus besteht aus einer Reihe von Zeichnungen, die bis ins kleinste ausgeführt sind. Gerade dadurch aber und durch die unzähligen Ablenkungen, die Bossard in der Freude über immer neue Einfälle gibt, lassen die Blätter zum Teil die große Linie vermissen. Wir reproduzieren hier aus der Folge diejenigen Stücke, die man als die stärksten betrachten kann: „Die Geschlechter“ (Abb. S. 235), „Mutter und Kind“ (Abb. S. 234). Es wurde schon angedeutet, daß Bossard immer und immer wieder die elementarsten Motive bewegen: Weib und Mann und Weib und Kind. Auch auf diesen beiden Blättern begegnen wir den ewigen Kräften. Und dahinter steht groß und ehern wieder und wieder das Schicksal. Es gibt keine große Kunst ohne Schicksal. Und vielleicht kann man an nichts unmittelbarer den Verfall unserer heutigen Kunst — nicht nur der bildenden — erkennen, als daran, daß ihr fast gänzlich das Schicksalsmäßige fehlt. Es kommt darauf an, das Letzte, das Ungeheuerste hinter allem zu zeigen. Wie sich jede Kunstart damit abfindet, das ist ihre Sache, aber abfinden muß sie sich damit. Ich



Brunnengruppe in Steinzeug

J. BOSSARD
MUTTER UND KIND

habe einem meiner Bücher das Motto vorausgeschickt: „Vorletztes zu sagen ist unnütz". Wohin ich sehe, überall sagt man in der Kunst nur Vorletztes. Bossard sagt Letztes.

Mann und Weib stehen sich groß gegenüber und sie beide hält doch nur eine wütende Krallenhand. Aus Aetherstäubchen hervor ragt ein großes Auge. — Auf der Wiese liegt die junge Mutter, das Kind an der Brust. Und in ihrem Dämmern greift sie in tausend Totenschädel hinein. —

Rein künstlerisch betrachtet zeigen auch die eben genannten Blätter vieles Verfehlte. Das Gottesauge auf dem ersten ist gar zu absichtlich gesetzt und auf dem zweiten ist das säugende Kind völlig verunglückt. — Diese Blätter stammen aus dem Jahre 1901.

Zwei Jahre vorher entstanden die „Dekorativen Malereien", die im Verlag von Bruno Hessling in Berlin erschienen sind. Es sind Vorlagen für dekorative Ausschmückung von Räumen, zum Teil in prachtvoller Großflächigkeit strenge Motive bringend, zum Teil wieder spielerisch in etwas kleinlicher Akribie Ornament an Ornament reihend. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich wirklich einmal ausführende Architekten an einige dieser Entwürfe hielten, im ganzen aber muß man doch zugeben, daß Bossard hier seinen großen Stil noch nicht gefunden hat. Verglichen freilich mit den landläufigen Leistungen unserer Raumdekoration sind selbst die geringsten Blätter dieses Werkes noch wahre Vorbilder.

In der Folge wandte sich Bossard mehr der Bildhauerei zu, einmal aus äußeren Gründen — es kamen ihm Aufträge — und dann auch wohl, weil er fühlte, daß er zunächst nur in der Skulptur das in ihm wohnende Streben nach Monumentalität voll entwickeln konnte. Der große Auftrag, der ihm zuteil wurde, ging auf Ausschmückung einer Grabkapelle auf dem Berliner Neuen Georgenkirchhof in



J. BOSSARD DIE IM WALDE SCHLAFENDE (LITHOGRAPHIE)



J. BOSSARD
DER HERBST (LITHOGRAPHIE)



Aus dem Zyklus
„Das Jahr" ❦

❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ J. BOSSARD ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦
MAINACHT (FARBIGE LITHOGRAPHIE)



J. BOSSARD JÜNGLING AUS DEN „LEBENSALTERN“. FÜR EIN MAUSOLEUM

hören, die in Berlin zu sehen sind, auf einem entlegenen Friedhof, und dazu unter Verschluß, sich finden. Es wäre angenehm, wenn sich ermöglichen ließe, dem Publikum ab und zu das Werk zu zeigen.

Und doch verschwindet diese Leistung des Künstlers, wenn man sie gegen eine andere hält, die kurz darauf geschaffen wurde: die große Gruppe „Das Leben“ (Abb. S. 245). Ich habe innerlich um dies Monument gerungen, ich habe es verworfen und mir wieder zu eigen gemacht, habe es wieder verworfen und es wieder zu mir gezogen. Am Ende ist es geradezu ein Stück meines Lebens geworden. Und was gilt das Kunstwerk, wenn es nicht fähig ist, anderen ein Stück Leben zu werden?

Ich weiß jetzt, daß das Elementarproblem der Stellung der Geschlechter zu einander vielleicht niemals einen stärkeren Bildausdruck gefunden hat als hier. Diese beiden Menschen, die ihre gestreckten Arme fest ineinander geklammert haben, die sich starr in die Augen sehen, sind bei aller realistischen

der Landsberger Allee. Für dies Mausoleum lieferte der Künstler eine Altarpietà, dann die vier bronzenen Figuren der Lebensalter (die hier nach dem Gipsmodell aufgenommen sind) und zwei leuchtertragende Engel in Bronze. Abgebildet ist hier der Knabe und der Jüngling aus den Lebensaltern und ein Lichtträger (Abb. S. 233 u. S. 243).

In den Figuren des Knaben und des Mannes lebt eine strahlende Heiterkeit, die doch an den italienischen Himmel denken läßt, unter dem sie entstanden. Man erkennt hier, daß Bossard auch das Zarte und Sanfte zu Gebote ist, wenn er nur will; aber in solchen Werken ist er doch nicht ganz er. Ich liebe ihn eigentlich auch im Lichten nur, wenn er kräftig ist. Diese Art zeigt der herrliche leuchtertragende Engel, wohl eine der schönsten Skulpturen, die überhaupt in der letzten Zeit gemacht worden sind. Hier ist sehr viel unerbittliche Härte in aller Seligkeit. Kraft haben auch der Mann und der Greis aus den Lebensaltern. Einzelnes an ihnen ist in einer starken Herbheit modelliert, die ihresgleichen kaum hat — so vor allem die Hände. Schade ist, daß diese Grabskulpturen, die sicherlich zu den bedeutendsten plastischen Werken ge-



J. BOSSARD KNABE AUS DEN „LEBENSALTERN“. FÜR EIN MAUSOLEUM

Modellierung *der* Mann und *das* Weib. Sie kämpfen miteinander und lieben sich. Ist Liebe ein anderes als Kampf? Ist Kampf nicht überhaupt nur eine Form der Zuneigung? Mit Menschen, die mir gleichgültig sind, kämpfe ich nicht, und wen ich am stärksten begehre, mit dem kämpfe ich am meisten. Ein Funkenschwall ballt sich zwischen den beiden. An den Seiten sind zwei Gruppen: Werden und Vergehen. Dort Mann und Weib in tiefster Umarmung, bei ihnen ein Bambino; hier der sterbende Jüngling, der im Zurücksinken von der Geliebten gehalten wird. Wollust auch im Tode. Denn was ist der Tod anders, als die ungeheuerste Hingebung an das All? Das Werk ragt aus der Erde. Auf der Erde vier Masken von Riesen: die ewigen Bilder. Um den Sockel herum, klein und beinahe als Nebensächlichkeit: tausend Beschäftigungen der Menschen. Merkwürdig ist auch das Material. Mann und Weib sind aus tiefschwarzem Erz. Die Seitengruppen aus Terrakotta, die vier Masken aus Stein. Gerade diese Verbindung der verschiedenartigsten Stoffe hat manchen befremdet. Und doch hängt hier das Material eng zusammen mit der sinnlichen Idee. Die Hauptgestalten sollen in ihrer ehernen Ruhe gerade kontrastieren gegen die bewegten Seitendarstellungen, und endlich sollen die Masken unten nichts sein als ein Teil der steinigen Erde. Leider ist das Werk bisher nur in unechtem Material ausgeführt, da sich noch niemand gefunden hat, der diese zeitlos mächtige Schöpfung besitzen wollte.

Noch andere Arbeiten in Terrakotta schuf damals der Künstler. Er hatte Vergnügen gefunden an dem Material, das so prachtvoll dem leisesten Händedruck gehorcht. So erwähnen wir hier die schöne Mutter mit dem Kind, die für einen Brunnen bestimmt ist (Abb. S. 229), und die ebenfalls als Brunnenfigur gedachte Doppelbüste. Liegt über der Madonna seligste Zärtlichkeit, so zeigt der Januskopf wieder das furchtbar Geheimnisvolle. Aus den Sockelecken sprudelt das Wasser in kleinen Rinnen hervor — aus der Urkraft entspringt alles.

Dann aber gedachte der Künstler sich endlich einmal ganz auszubreiten, in einem großen Zyklus gleichsam episch die Natur in der Folge der Jahreszeiten und das wechselnde Tun und Treiben der Menschen abzuschildern. So begann er seinen großen Zyklus von farbigen Lithographien „Das Jahr“. 20 Blätter hiervon hat Bossard bereits veröffentlicht, 20 weitere etwa stehen noch aus. Was er zu sagen hatte, schwoll ihm so über, daß er manchmal auch selbstgedichtete Textworte brachte, überdies ein weiser Entschluß, weil er hierdurch ferngehalten wurde, etwas darzustellen, was doch wohl nicht bildhaft darzustellen gewesen wäre. Es geht natürlich nicht an, alle bisher erschienenen Blätter zur Abbildung zu bringen; wir mußten uns mit einer kleinen Auswahl begnügen. Das Titelblatt (Abb. S. 225) zeigt die Lebensalter frei im mächtigen Raum auf der Erdkugel stehend. Sonnenpfeile schießen über die Luft. Und im Hintergrund sind leise und fein Leid und Not und Glück und Sehnsucht der Menschen angedeutet. Die



J. BOSSARD — MUTTER UND KIND (ZEICHNUNG)
Aus „Tragödie des Daseins“



J. BOSSARD DIE GESCHLECHTER (ZEICHNUNG)
Aus „Tragödie des Daseins"

herrliche Gobelinwirkung des Blattes, das die Hauptfiguren in hellem Rot gegen den mattblauen Fond stellt, wird aus der Reproduktion nicht ersichtlich. Weiter der „Einklang", der uns in seinem flirrenden Jubel aufs schönste zu allem Folgenden vorbereitet. Er gibt zugleich eine charakteristische Probe von der eindringlichen Wortkunst Bossards. In der „Mainacht" (Abb. S. 232) brechen aus rotem Himmel die Sterne hervor. In blauer Finsternis umfaßt der jugendliche Mann weich und versonnen seine Gefährtin. Das Blatt ist ganz auf die beiden Farben grünblau und dunkelrot gestellt; und Bossard bezaubert hier mit einer Frühlingsnachtstimmung, die wir diesem trotzigen Menschen nie zugetraut hätten. Ganz seltsam und entrückt ist das Bild, das uns den starken Mann und seine Genossin auf breitem Throne sitzend vorführt. Um sie herum sind Medaillons mit kleinen Kindern, die wohl auf dem Fluge sind vom Kinderparadies zu unserer Welt. Vielleicht das schönste Blatt der ganzen Folge sind die „Schnitter" (Abb. S. 227). Wie hier Bossard die nackten, krafterfüllten Männer unter die glühende Sonne der Reifezeit gebracht hat, das ist ohne Einschränkung bewundernswert. Im Original sind die Männer und die knieenden Frauen ganz rot angeglüht, dagegen steht dann das gelbe Aehrenfeld. Und doch ist bei diesem vollen Zweiklang alles Plakatähnliche vermieden, denn über die Landschaft hin weht — man kann gar nicht einmal angeben, wodurch eigentlich künstlerisch ausgedrückt — der volle Duft des Sommers und der Sonne. Einheitliche Darstellungen ohne jedes dekorative Moment — wie Friese, Leisten, Kopfstücke, Titelbezeichnungen — sind in dem Zyklus auch die



JOHANNES BOSSARD

Blätter: Der Sämann, Die Baumfäller und der frierende, dürre Greis auf weitem Schneefeld. Sehen wir in den Schnittern den prallen Sommer, so werden wir hier in Frühling, Herbst und Winter geführt. Im Sämann lebt in gewaltigster Größe der Sturm der neu werdenden Welt; auf dem zweiten Blatte fällen im gelben Wald harte Männer eine riesige Eiche; auf dem letzten Blatt weht die Verwesung. Ein Meisterwerk der Farbe ist der Sämann: hier steht wieder der bei dem Künstler so beliebte Akkord grünblau und kräftig rot, damit aber vereinigt sich dies fahrige, flattrige Gelbgrün, das die Unreife des Frühjahres so gut bezeichnet.

Auch außerhalb seines großen Zyklus hat der Künstler farbige Lithographien geschaffen. Die Lithographie mit ihrem starken Strich, der aber nach Bedarf auch abgemildert werden kann zu radierungsähnlichen verschwimmenden Tönen, ist Bossard besonders gelegen. Auch hat er hier die Möglichkeit, farbig zu sein, ohne doch die großen Linien, die heftige Kontur aufgeben zu müssen. Dazu vermag die Steinzeichnung viele gute Abdrücke zu liefern und erhält hierdurch von vornherein etwas Weithinwirkendes, zum Volke Sprechendes. Unter den Lithographien, die dem Künstler so gleichsam nebenher entstanden, ist eines der — sagen wir ruhig das Wort — erhabensten Werke, welche die neuere bildende Kunst kennt: der Sämann mit der Frau, die den Zugstier führt (Abb. geg. S. 240). Nenne man es Adam und Eva, die aus dem Paradies vertrieben sind und nun glücklich — ja glücklich — arbeiten und schaffen, nehme man es ganz einfach als zwei Menschen, die in der Morgenfrühe auf ihr Feld gezogen sind — was sind alle Symbolismen bei einem Kunstwerk, das aus der Anschauung gestaltet ist, aber von selbst, eruptiv, zum Symbol wird. Der Himmel brennt im ersten Feuer des Tages, und über die glänzenden Schollen ziehen sie alle drei dahin: der aufrechte Mann, die große Gebärerin, in ihrer Fülle in sich versunken, und der trottende, riesenmächtige Stier, Fuß auf Fuß in die Erde schlagend. Wie Morgenfrühe der ganzen Menschheit liegt es über dem Bild, und als dienten Mann und Frau und Stier nur dem Einen, dem Letzten, dem Unfaßbaren: dem unbekannten Gott. —

Vor dieser in das Jahr 1904 fallenden Schöpfung liegen die hier abgebildeten Lithographien „Frühlings Einkehr“ (Abb. s. oben), „Krieger“ (S. 226), „Tanz“ (geg. S. 225) und „Die Brücke“ (S. 228), sämtlich aus dem Jahre 1902.

„Frühlings Einkehr“ ist ein schönes Beispiel dafür, wie Bossard lyrisch werden kann, ohne ins Sentimentale zu verfallen. Das ist hier vor allem durch eine sehnige Hagerkeit der Körper vermieden, die schön das Frühlingshafte wiedergibt. Man bemerke zudem, wie in dem Fries jede Stelle des Raumes aus-

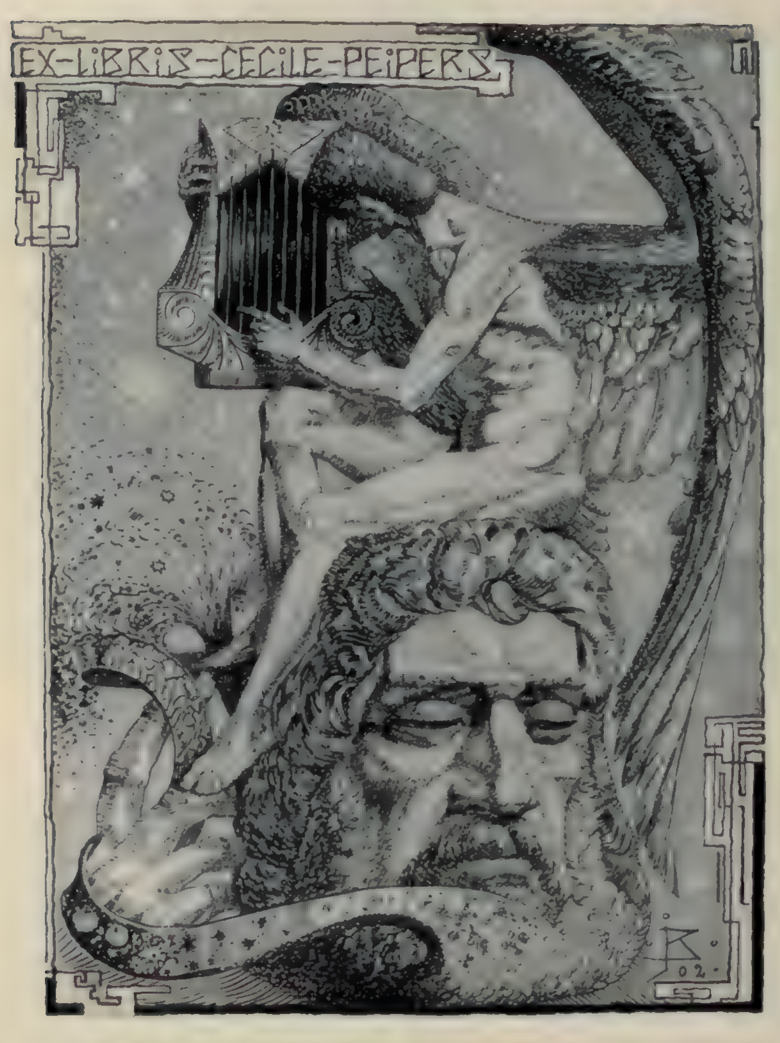


FRÜHLINGS EINKEHR (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

gefüllt ist, ohne daß doch der Eindruck der Ueberladung entsteht, und ferner, wie glücklich Ruhe und Bewegung der Gruppen zu einander abgestimmt sind, wobei doch immer der Friescharakter, das heißt: ein großer Bewegungszug, gewahrt bleibt. Dieser starke Bewegungszug findet sich auch in der „Brücke“, nur daß hier, dem kreisförmigen Ausschnitt entsprechend, ein unaufhaltsames Fortschreiten in der Runde dargestellt ist. Wie beachtenswert, daß die äußere Form des Blattes durchaus mit dem Inhaltlichen zusammengeht!

Aus dem so fruchtbaren Jahre 1902 sei noch die umfangreiche Lithographie „Der Herbst“ (Abb. S. 231) erwähnt. Wir sehen ein Weinfest. In einem riesigen Bottich, der mit Trauben gefüllt ist, tanzt ein Mann und ein Weib in wilder Erregung. Durch eine Oeffnung fließt der Most hinaus. Ihn schlürft mit offenem Munde ein auf der Erde sich räkelnder kolossaler Kerl. Rings herum zechende Männer und Frauen in animalischer Lust. Alles nackt. Alles überglüht von einer fast brutalen Herbstessonne. Das Blatt wird in seiner Drastik nicht jedem angenehm sein. Aber das ungefesselt Dionysische dieser Naturmenschen wird schließlich jeden mitreißen.

Ich übergehe manches, um noch ein paar Worte über das enorme Gemälde des Künstlers zu sagen, das auf der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1908 zu sehen war. Ich deutete schon vorhin an, daß alles Kleinliche, Verschnörkelte und zu weit Gehende, das Bossard sonst noch immer hier und da anhaftet, in dieser „Tatkraft“ verschwunden ist. Das Werk (Abb. S. 64 u. 65), dazu bestimmt, eine ganze Wand zu schmücken, besteht aus einer Reihe von Abteilungen. In der Mitte, riesenhaft groß, der Held der Erde; rechts und links zunächst der wetterharte Schiffsmann und die thronende Mutter, umgeben von den Kindern. Weiterhin Hafen- und Schiffsszenen, auf denen sich die Urkraft des nackten, tätigen Mannes entladet. Dazwischen Pfeilerdarstellungen stehender Arbeitsmänner und zwei etwas höhere, gobelinartig wirkende traumhafte Tänze. Man denkt unwillkürlich an jene fünf großen Fresken, die Hans von Marées in der Neapeler zoologischen Station gemalt hat — dieselbe Gewalt der Wirkung, dieselbe Darstellung elementarster Tätigkeiten. Prachtvoll ist auch bei Bossard die Abwechslung heller und dunkler Flächen, dadurch kommt Mannigfaltigkeit in das Bild. Leider hat aber der Künstler bei diesem ersten Versuch, auf malerischem Gebiete mächtig monumental zu werden, das Blutvolle aus der Darstellung hinausgedrängt. Das Ganze hat etwas Kühles, Nüchternes, das nicht recht begeistern kann. (Wie viel Leben ist dagegen in der hier [Seite 240] reproduzierten Studie zu dem einen tauziehenden Manne des Bildes!) Ohne Zweifel wäre das anders, wenn Bossard für dieses, eigentlich nur als Fresko mögliche Bild eine Wand zur Ver-



J. BOSSARD EXLIBRIS CECILE PEIPERS (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

fügung gehabt hätte. Dann hätte ihn die Sicherheit, sein Werk dauernd an bestimmter Stelle wirksam zu wissen, freudiger und begeisterter gemacht.

Und nun möchte ich eine ernste Mahnung an die richten, die es angeht. Soll auch hier wieder, wie in den Fällen Böcklin und Marées, ein Talent zur Monumentalität ohne monumentale Aufträge bleiben? Sollen auch jetzt die großen Wandflächen der staatlichen Gebäude wieder an Menschen vergeben werden, die im Schweiße ihres Angesichts riesige Bilderchen machen, die nach zwanzig Jahren kein Mensch mehr beachtet? Wir haben den Neubau der Königlichen Bibliothek in Berlin. An wen will man die Freskenaufträge dieses unermeßlichen Gebäudes vergeben? Wenn irgend einer, so hat Bossard ein Anrecht darauf. Dieser Künstler wird Großes leisten, wenn er nur Raum und Weite hat, um sich ausleben zu können.

Man wird vielleicht meinen, ich hätte in diesem Aufsatz zu viel gelobt; man ist ja volles Lob bei der Kritik gar nicht mehr gewöhnt. Ich gebe zu, daß ich von den Schwächen Bossards nur mehr beiläufig gesprochen habe. Aber was nützt es, mangelhafte Komposition oder zu große Härte des Ausdrucks oder krasse Farbe dort zu tadeln, wo uns gleichzeitig in monumentaler Form höchste Mannhaftigkeit, höchstes Erleben der Welt und des Menschen entgegentritt? Ich fühle nicht den Beruf in mir, die Schöpfungen eines Künstlers zu zerstückeln, dessen Größe gerade in der Unteilbarkeit seines Werkes und seiner Werke besteht.

Ich erinnere mich, wie ich mich einmal vor Jahren mit einer sehr feinen und lieben Frau über das Rembrandtsche Bild „David vor Saul“ unterhielt. Ich erwähnte die schlechte Komposition: den in die Ecke gedrückten David,



J. BOSSARD EXLIBRIS J. BOSSARD (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

den schweren, großen Raum rechts oben auf dem Bilde und manches andere mehr, bis mir endlich die Dame erwiderte: „Aber sehen Sie denn die Träne nicht, die Saul weint? Ist überhaupt jemals eine solche Träne gemalt worden? Und schuf nicht Rembrandt das Bild nur dieser Träne wegen?“ — Ich war im tiefsten Grunde beschämt: ich hatte Teile gesehen, und nicht das Ganze. Die Frauen lehren uns immer das Beste, denn in ihnen kreisen die Elemente. Darstellen aber kann das Elementare nur der Mann, der große Künstler, denn er erhebt sich über die Elemente.

GEDANKEN ÜBER KUNST

„Die Kunst ist halt doch eine eigene Sache, am Ende ist sie gar kein Prinzip, keine Theorie, sondern eine Lebensäußerung, die an Persönlichkeiten gebunden ist und nur durch Persönlichkeiten am Leben erhalten werden kann.“ *Hans Thoma*

KUNST UND DENKEN

Von Hermann Popp

Es hat Zeiten gegeben, in denen man die Madonnenbilder im Triumphzug von den Künstlerwerkstätten in die Kirchen führte, aber es hat noch nie eine Zeit gegeben, in welcher die Bestrebungen zur Pflege und Förderung der Kunst und des Kunstverständnisses mit solchem Fanatismus und in solchem Umfange propagiert wurden wie heutzutage. Wenn der Erfolg auch nur halbwegs der aufgewandten Mühe entsprechen würde, dann dürften wir uns wahrhaft idealer Zustände zu erfreuen haben. In all diesen künstlerisch-ästhetischen Bestrebungen, von denen man die Anteilnahme aller an Dingen der Kunst, eine neue Kultur und Weltanschauung erhofft, scheint jedoch etwas zu stecken, das den guten Absichten hindernd in den Weg tritt.

Zunächst eine gewisse Ueberschwenglichkeit, Geheimniskrämerei und Tiefendeutung, die vor lauter Sehnsüchten und Harmonien nicht zur Kunst gelangen kann, sondern jene sterilen Aestheten hervorbringt, die der Kunst beinahe ebenso gefährlich sind wie die Banausen. Es wird viel zu viel von „innersten Ergriffenheiten“ u. dgl. geredet. Die „Seele“ spielt eine zu große Rolle und das rückt die ganze Angelegenheit ins Problematische. Weniger Seele und mehr nüchterne, gesunde Realität wäre hier von Segen. Ueberhaupt dürfte die Betonung nicht so sehr auf die zu erwartenden „höchsten Offenbarungen“ der Kunst und die das ganze Dasein zum Kunstwerk gestaltenden „sphärischen Genüsse“ gelegt werden als vielmehr auf unsere praktische Mitarbeit und Selbstleistung. Und da müßte eben die Funktion unserer Augen an allererste Stelle treten. Aber gerade hier liegt der wundeste Punkt, und zwar nicht nur innerhalb der Erziehung zur Kunst, sondern auch innerhalb der Erziehung zum Leben durch die Schule.

Hier steht als Endziel nicht die in einer gediegenen harmonischen Bildung wurzelnde Persönlichkeit, die fähig ist, Anteil und Stellung zu nehmen zu allem, was geistiges Ringen der Zeit heißt, die Persönlichkeit, die ihre Bildung zu ihrer eigenen Freude und zum Genusse anderer verwertet, sondern der Inhaber einer bestimmten Summe amtlich geeichter Kenntnisse, die wohl genügt, um sich innerhalb des Berufes und der Kaste zu behaupten, ihren Träger jedoch zu einer kläglich subalternen Position in Welt und Leben verdammt. Und so steht auch am Ende jener ästhetisch-künstlerischen Bildungsideale nicht der Mensch, der imstande ist, irgendwelche schöpferische Tätigkeit froh zu genießen und zu erfassen, sondern der Mensch, der dank seiner Kunsthandbücher-Weisheit wohl alle Zeit- und Lebensumstände Rembrandts kennt, angesichts dessen Nachtwache jedoch der gleichen subalternen Ratlosigkeit verfällt. Denn nicht seine Anschauung ist geweckt und gefördert, sondern sein Wissen gemehrt. Freilich setzt das wirkliche Kunstverständnis eine Fülle positiver Kenntnisse voraus. Kenntnisse, die nur auf dem Wege ernsten Studiums erworben werden können, was allein schon verhindert, daß das Kunstverständnis auf dem Boden der Allgemeinheit Wurzel fassen wird. Aber die Kenntnisse sind stets nur Mittel zum Zweck. Allein genommen machen sie ebensowenig kunstverständig und genußfähig, wie materieller Besitz als solcher glücklich. Alles Kunst-Wissen lenkt nur den Blick von der rechten Fährte ab, wenn es nicht gleichzeitig gelingt, auch die Anschauung lebendig zu gestalten.



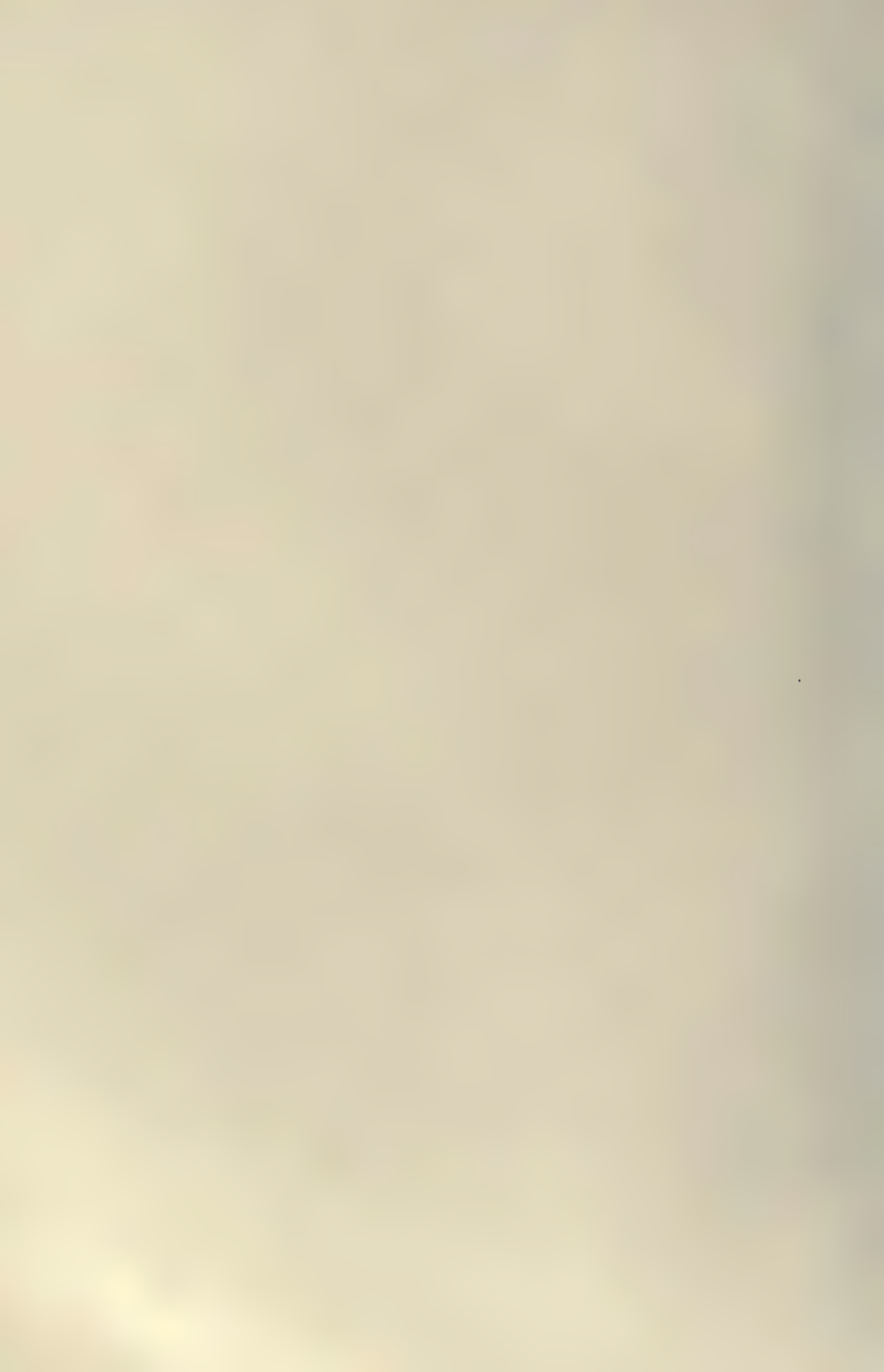
J. BOSSARD AKT (ZEICHNUNG)

Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche Gegensätze zwischen künstlerischem d. h. zwischen anschaulichem und abstraktem Denken bestehen, so wird es auch klar, daß die Erziehung zur Kunst ebenso wie die zum Leben in der Hauptsache auf ein Aufstapeln von Kenntnissen hinausläuft, hinauslaufen muß.

Irgend jemand hat einmal gesagt, die Kunst stirbt ab, wenn die Kunstwissenschaft blüht. Das ist gewiß schroff, aber etwas Wahres ist daran und wir sehen ja auch, daß dieselbe Zeit, welche die Kunst gleichsam zur größten Universitas der Bildung zu erheben sucht, so unendlich schwer auf ein höheres Niveau des Kunstverständnisses zu bringen ist. Die Kunstvorträge und Kunstdiskussionen, das unheimliche Anwachsen populärer und populärster Kunstliteratur, die außergewöhnliche Achtung, welche man der Kunstgeschichte zollt, dürfen darüber nicht täuschen. Das ist nur eine Folge unserer



J. BOSSARD — DIE SAAT (LITHOGRAPHIE)



epidemisch verbreiteten Ueberschätzung der Bücherweisheit, unserer abstrakten Wissenschaftlichkeit.

Die Elemente, welche unserer sogenannten Bildung zugrunde liegen, werden fast ausschließlich in altgewohnter mittelalterlicher Weise durchs Gehör vermittelt und über der Bildung durchs Ohr die durchs Auge vernachlässigt. Ein gewisser klösterlicher Charakter haftet unserem gesamten Lehrverfahren noch heute an. Es ist von Anfang an abstrakt. Augenleben und Phantasie, die gerade in den Lernjahren am lebendigsten sind, am nachdrücklichsten Befriedigung verlangen und von hier aus auch am leichtesten und erfolgreichsten in fruchtbare Bahnen geleitet werden könnten, bleiben eingedämmt und verkümmert. Die Bücher stehen im Zentrum der Schule, nicht die lebendigen Dinge. Sie verbinden nicht mit dem Leben und darum fehlt die Möglichkeit, an Gelerntes anzuknüpfen. So ersetzt man die Anschauung durch Abstraktionen, züchtet einseitig gedankliche Buchmenschen, bei denen mit dem äußeren Auge auch das innere erlischt, denn Menschen, die körperlich zu sehen verlernt haben, werden auch seelisch blind. In ihren Augen spiegelt sich die Welt wie in denen eines Hausknechts. Sie gehen an den Erscheinungsformen der Natur wie der Kunst vorüber ohne die Fähigkeit froher Erkenntnis und freudigen Genießens. Und das heißt nichts anderes als Verzichtleistung auf eine reinere und reichere Ansicht des Daseins, auf eine Befruchtung und Steigerung des Lebensgefühls. Aber dieser Verlust trifft nicht nur die Einzelindividuen. Er wird von bestimmendem Einfluß für die Geschichte, die Kultur und Weltanschauung ganzer Nationen. Nur das Volk darf sich wahrer Kultur erfreuen, bei dem sich anschauliches und abstraktes Denken, Intellekt und Sinnlichkeit harmonisch zusammenschließen. Das war im alten Hellas der Fall. Hier gerade zeigt sich jedoch auch, welche Folgen eintreten, wenn die Wichtigkeit eines ebenso mit den Sinnen wie mit dem abstrakten Intellekt geführten Lebens außer acht gelassen wird, wenn sich der eine dieser Faktoren vom andern sondert oder gar auf Kosten des andern präponderiert. Griechenlands Wissenschaft verfiel der Sophistik, seine feine, das ganze Leben durchströmende Sinnlichkeit verrohte, als sich innerhalb der hellenischen Kultur jene Spaltung vollzog, welche die Philosophie vom Sinnenleben, das Abstrakte vom Anschaulichen löste.

Das Mißverhältnis, das in dieser Beziehung bei uns herrscht, ist unverkennbar auf allen Gebieten, und es erscheint zum mindesten zweifelhaft, ob wir uns auf die Bezeichnung „Volk der Denker“ so überaus viel einzubilden haben. Dieses an sich gewiß ehrenvolle Attribut geht schließlich doch nur auf Kosten unserer Fähigkeit, auch ein Kunstvolk zu sein. Und dies haben wir nicht etwa unserer allerdings erbarmungswürdigen politischen Vergangenheit zuzuschreiben, auch nicht jener großen revolutionären Umwälzung in die Schuhe zu schieben, welche ein altangestammtes Kunstpublikum durch den Plebejer ersetzte, der schon seit Jahrhunderten keinen Anteil mehr an der Kunst hatte, sondern der Einseitigkeit unseres Geisteslebens, den abstrakt wissenschaftlichen Tendenzen, die uns des Formensinnes, des anschaulichen Denkens beraubten. Wie wäre es sonst wohl zu erklären, daß wir zwar das Organ für die bildende Kunst, nicht aber zugleich auch das für die Musik eingebüßt haben? Und als musikalisches Volk dürfen wir uns jedenfalls mit weit höherem Recht betrachten, wie jede andere Nation. Der Italiener begeistert sich an den Jammerlauten des unkünstlerischsten aller Musikinstrumente, der Mandoline. Aber er ist voll feiner Empfänglichkeit für Formen und Farben. Sein Augenleben ist intensiv und differenziert, sein Denken plastisch. Wir Deutsche machen die beste Musik der Welt, können uns einer außergewöhnlichen musikalischen Feinfühligkeit rühmen, aber das Wissen ersetzt uns die Plastizität des Denkens, der Begriff die Anschauung. Und vor lauter Begriffen ohne die Möglichkeit ihrer Verdeutlichung ist es schließlich ganz egal geworden, worauf diese Begriffe sich beziehen. So hat sich denn auch als notwendige Folge jenes oberflächliche Nachschwätzen wissenschaftlicher Dinge herangebildet als echtestes Signum einer Zeit, deren Bildungsdünkel Zweck und Mittel verwechselt und deren Streben größtenteils in einer Handbuch- und Konversationslexikon-Kultur Befriedigung findet.

In der Masse der Abstraktionen und dem absoluten Mangel an Anschauung liegen die Schäden unserer Erziehung und Bildung. Und diese bleibt ein ungewachsener, unorganischer Bau, solange nicht eine tiefgehende Reform unser Geistesleben neu gestaltet, jene harmonische und innige Verbindung und Durchdringung des anschaulichen und abstrakten Denkens bewirkt, ohne das eine höhere Zivilisationsidee überhaupt nicht möglich ist. Eine Aufgabe und Arbeit für Generationen. Der künstlerisch-ästhetischen Erziehung wird dabei sicher eine Hauptrolle zufallen; aber sie muß in allererster Linie auf die Anschauung gerichtet sein, uns sehen lernen, und zwar



J. BOSSARD . EXLIBRIS DR. F. PEIPERS (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit dem Hirn. Nur so kann das Niveau des Kunstverständnisses und des Geschmackes gehoben und in Taten umgesetzt werden. Die Taten, unser eigenes Tun und Lassen — das ist überhaupt das Wesentlichste, denn wie die Erziehung zum Leben, so will auch die zur Kunst nicht nur gepredigt, sondern vorgelebt sein.

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Bei *Schulte* hängen noch die saftstrotzenden Baumgruppen, die in dämonischer Glut zitternden Sonnenuntergänge, die gespenstisch zerfetzten Nachtwolken des Flamen COURTENS. Ein völlig gegensätzliches Temperament offenbaren die geistreich gemalten Porträts von HUBERT VON HERKOMER, in deren Charakter sich leicht etwas Nervös-Preziöses, leider auch etwas Geistreichelndes einschleicht. Bei allem aber eine Potenz. Das Hauptstück, die ›Jury der Royal Academy, London 1908‹, hat glänzende Porträts, aber keine Komposition; der Versuch, 14 in einer Reihe nebeneinander sitzende Männer (nur ein stehender) zu einer bildmäßigen Wirkung zusammenzufassen, ist mißglückt. FRITZ BURGER stellt ein Doppelporträt aus; als Bildnismalerei gut; aber wiederum, wie so oft bei ihm, ist zu viel Wert auf das Nebensächliche gelegt — es ist ein Interieur mit Stühlen und Personen daraus geworden. Die Konzentration auf die Hauptsache fehlt. Unleidliche Pose und unwahrhafte Süßlichkeit zieren die Porträts von PAUL JOANOWITSCH-Wien; da ist es schon eine Freude, die glatten, aber sauberen und mit schlichter Natürlichkeit gemalten Kleinigkeiten des verstorbenen HUGO KOTSCHENREITER zu sehen. Von AD. HENGELER werden uns liebenswürdige Genrebildchen mit einer Dosis Humor von Schwindscher Art gezeigt, sowie einige recht gute Landschaften. Beachtenswert erscheinen uns auch die stilisierten Landschaftszeichnungen von OSKAR BERGMANN. Aktuell: ›Bilder aus dem Sizilianischen Erdbebengebiet‹ von HANS BUSSE, die zum Teil hier schon gewürdigt wurden, u. a. eine sehr aufregende Szenerie: ›Mein Eßtisch‹, besetzt mit Flaschen und Früchten! WILLY STÖWER stellt Aquarelle von der Korfureise des Kaisers aus. Als Trost zum Schluß zwei prachtvolle klarfarbige Landschaften von CARL KÜSTNER, ein ›Winterbild‹ und ›Maitag in den Vorbergen‹.

Der *Salon Gurlitt* bietet eine Kollektiv-Ausstellung von Werken EMIL ORLIKS. Die eminent dekorative Begabung des Künstlers kommt hier voll zum Ausdruck. Er versteht es wie wenige, eine Fläche zu füllen und auf Silhouette hinzuarbeiten. Auch wenn er keine japanischen Szenerien und japanisierende Motive vorführte, würde der große Einfluß, den die ostasiatische Kunst auf ihn ausgeübt hat, unverkennbar sein. Aber ebenso klar ist, daß ein guter Nährboden für diese Keime in ihm vorhanden war, die er, ohne in sklavische Nachahmung zu verfallen, in eine europäische Kunstsprache übersetzt. Im Kolorit findet er Tonwirkungen von höchster Feinheit, manchmal etwas hypersensibel, an die Wiener Schule erinnernd. Einige sehr gute Porträts ver-

vollständigen das Bild seines Schaffens, vor allem das ausgezeichnete Bildnis Hermann Bahrs, das eine sprühende Frische ausstrahlt. Im *Künstlerhaus* stellen die Münchener »Wanderer« (FRANZ HOCH, HERMANN URBAN, C. TOOBY, FRITZ KUNZ) eine kleine, nicht gleichwertige, aber sympathische Auswahl ihrer Werke aus. Für den vor wenigen Monaten verstorbenen ALEXANDER SCHMIDT-MICHELSEN ist eine Gedächtnis-, resp. Nachlaßausstellung bereitet worden. Hocherfreulich ist die Kollektion des Landschafters RICHARD KAISER (München). Fast ausschließlich Bilder von der bayerischen Hochebene, Wiesengelände mit Bächen, Baumgruppen und ziehenden Wolken. In den Arbeiten der letzten Jahre fällt eine starke Entwicklung auf. Er wagt eine kräftigere Akzentuierung, eine größere Modulierung zwischen Licht und Schatten, vor allem aber macht sich eine Tendenz zur Auflichtung, zu klaren, heiteren Farben bemerkbar. Seine früheren Bilder zeigten vielfach eine zaghaft verschwommene Allgemeinstimmung, jetzt setzt er die verschiedenen Gründe fest gegeneinander ab, zum großen Vorteil für die Wirkung. R. S.

FRANKFURT a. M. Im *Kunstverein* wird eine GOYA-Ausstellung gezeigt, bestehend aus ungefähr zwölf Originalgemälden, sechs Handzeichnungen, einer bescheidenen Anzahl photographischer Reproduktionen und aus dem graphischen Werke des Künstlers, den Caprichos, den Desastres de la guerra, den Sueños und der Tauromaquia. In der graphischen Abteilung liegt der Schwerpunkt dieser Ausstellung; wenn auch die Abdrücke der einzelnen Blätter nicht immer einwandsfrei sind, so kann man doch zu einem Ueberblick über Goya als Radierer gelangen. Man schätzt ihn wohl immer noch um des Inhaltlichen willen höher ein, als er eigentlich auf Grund seiner Technik und künstlerischen Mache verdient. Von den Gemälden seien drei Stücke aus Frankfurter Privatbesitz erwähnt: Das Bildnis Arietas, des Arztes Goyas, und das der Francisca Candado, beide aus der Sammlung des Herrn Fritz Gans und als drittes die »Andacht in einer Kirche«, Herrn Louis Koch gehörig. — Der Kunstsalon *Schneider Andreas* hat seine Räume dem Nachlasse WALTER LEISTIKOWS, der im vorigen Monat bei Cassirer in Berlin zu sehen war, geöffnet. Der Bestand ist etwas gelichtet; trotzdem kann man sich von dem Wesen Leistikows immer noch ein klares Bild formen. Das schönste Resultat der Ausstellung ist, daß sie wohl die Ueberzeugung geben wird, der verstorbene Künstler sei mehr als eine einseitig lokale Berühmtheit gewesen. Technisch stehen nicht alle Leistungen auf gleicher Höhe; daß gerade diejenigen des Jahres 1907 durch eine bewußte und saftige Tonigkeit aus der Gesamtheit der andern erstaunlich herausspringen, läßt den Verlust Leistikows umso beklagenswerter erscheinen. Die letzte künstlerische Beherrschung, zu der er gelangen durfte, stellt ihn in die unmittelbare Nähe Wilhelm Trübners. Z.

KASSEL. ARTHUR VOLKMANN-Ausstellung. Im Kasseler Kunstverein haben sich vor kurzem Aenderungen vollzogen, die dem hiesigen bescheidenen Kunstleben eine bemerkenswerte Förderung gebracht haben. An die Spitze des Vereins ist Museumsdirektor Dr. Boehlau getreten und zum ersten Male sind auch Kasseler Künstler in den Vorstand gewählt worden. Unter dem Einfluß der neuen Vereinsleitung hat die Stadtverwaltung einen ausreichenden Zuschuß gewährt, um die Schaffung würdiger Ausstellungsräume zu ermöglichen. Dieser Besserung der Ausstellungsverhältnisse ist es zu danken, daß in letzter Zeit eine Reihe namhafter Künstler ihre Werke hierher gesandt haben. So haben wir zurzeit eine Kollektivausstellung von Werken Arthur Volkmanns, wie sie in gleicher Vollständigkeit bisher wohl kaum anzutreffen war. Es sind etwa dreißig Zeichnungen, einige zwanzig Gemälde und zehn Skulpturen zusammengekommen, unter letzteren große, polychrom behandelte Marmorwerke, das Relief »Orpheus und die Tiere« und die Einzelfiguren »Eros« und »Sitzender Mann«. Ferner sind die bekannten Brunnenreliefs »Jüngling mit Stier« und »Amazone mit Pferd«, zwei kleinere Reiterfiguren in Bronze und eine sehr lebensvolle und durchgeistigte Bildnisbüste des verstorbenen Geheimrats Kuntze (getönter Marmor) zur Stelle. Aus den Zeichnungen des ehemaligen Marées- und Pidollschülers bekommt man von seinem Naturstudium keine sonderlich hohe

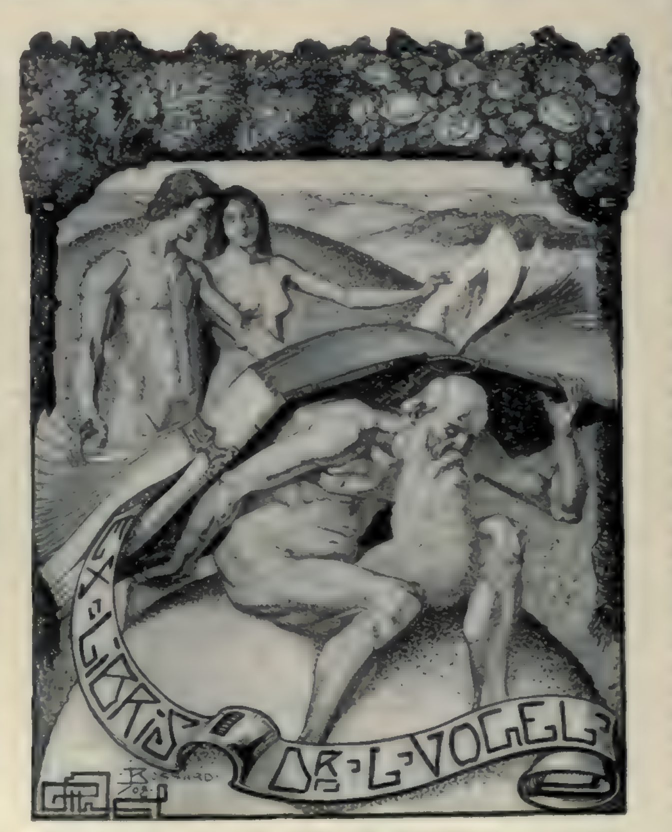


J. BOSSARD LICHTTRÄGER

Vorstellung; die Mehrzahl derselben sind übrigens vollständig durchgeführte Kompositionsentwürfe, die er in seinen Tempera-Gemälden oft ohne Veränderungen nur einfach vergrößert hat. Und wie in den Zeichnungen, so gewinnt man auch aus Volkmanns Gemälden den Eindruck, daß er die Natur weniger im Hinblick auf das Ganze seiner Arbeiten, als vielmehr für die Einzelheiten studiert und im wesentlichen jahrzehntelang von seinem großen Talent gezehrt hat, ohne seine malerische Anschauung im engeren Anschluß an die Natur zu bereichern. Bewundernswert aber bleibt immer in diesen Bildern, dem ›Idyll‹, der ›Novelle‹ (Kind und Löwe), dem ›Löwenüberfall‹, ›Greis und Jünglinge‹, ›Ruhender Krieger‹ usw. die hohe Vollendung der Komposition, die feinempfundene Raumbildung, der monumentale Zug und das Streben nach reiner, sich selbst genügender Schönheit der künstlerischen Form. — Neben den Werken Volkmanns sind einige bemerkenswerte Bilder seines den Anschauungen des Meisters getreu folgenden Schülers W. v. WASIELEWSKI ausgestellt. E. Z.

KÖNIGSBERG i. Pr. Im *Salon Teichert* haben zurzeit unsere Akademieprofessoren mit ihren begabtesten Schülern und anderen dem Kreise nahestehenden Malern eine Ausstellung arrangiert. Der Clou der Ausstellung ist unzweifelhaft O. HEICHERTS Porträt einer rotblonden Schönen, ein wahres Meisterwerk, voll von Leben und Bewegung, famos in der Lichtverteilung und köstlich in der Farbe. — Auch das farbenschöne, durch vornehme Schlichtheit der Haltung auffallende ›Porträt der Frau Dr. T.‹ ist ein ausgezeichnetes Stück Malerei. — Weniger temperamentvoll und originell, mehr ein feinfühliger Nachempfinder ist KARL ALBRECHT, der drei delikate Bildchen, Kabinettstücke für die Galerie eines ästhetischen Feinschmeckers, sandte: ein grüngelb-graues ›Rokokodämchen‹, eine feintonige ›Sommerlandschaft‹ und einen an Leibl gemahnenden ›Weiblichen Studienkopf‹ mit köstlich weich und lebendig gemaltem Fleisch. — L. DETTMANN schickte eine stimmungsvolle ›Dorfstraße bei Mondschein‹, ›Ostfriesische Mädchen‹ und einige gute Pastelle: ›Düne‹, ›Getreidehocke‹ etc., KARL STORCH Landschaften, in denen Luft und Sonne mehr zu ihrem Recht kommen wie in seinen leicht etwas schwer und luftlos wirkenden früheren Bildern. — Die Landschaft, meist schlichte, ostpreußische Motive ohne jede Staffage, dominiert diesmal durchaus. Hervorzuheben wären da noch EISENBLÄTTERS ›Am Haff‹, BEYERS stimmungswahrer ›Grauer Tag‹, ANDERSONS ›Viehtrift‹, ZEUNERS ›Kanallandschaft‹, GERTRUD WINDELBANDS ›Mondaufgang‹. Auch REHAN, NEUMANN, MARGARETE WEDEL, M. SEECK, GOTTHEILS ›Dünenlandschaft‹ verdienen erwähnt zu werden. — ANNA MICHELAUS gute Aquarelle zeugen von erfreulichen Fortschritten, dagegen bereitet uns R. HAMMER diesmal eine Enttäuschung, sowohl mit seiner hartgemalten ›Landschaft‹, wie mit dem wenig geschmackvollen, auch zeichnerisch anfechtbaren ›Interieur‹. — Einen ganz besonderen Genuß gewähren wieder die Lithographien und farbigen Zeichnungen des Künstlerpaars ELISABETH und HEINRICH WOLFF. Letzterer hatte schon vor einigen Wochen eine für London bestimmte, sehr umfangreiche graphische Kollektion ausgestellt: Radierungen, Aquatinten, Schabkunstblätter etc., meist Porträtstudien voll verblüffender Lebendigkeit und sicherster Charakteristik. Da die Blätter uns in den verschiedenen Zuständen vorlagen, erhielten wir zugleich einen interessanten Einblick in des Künstlers Arbeitsweise. R.

MAGDEBURG. Im Kunstverein war eine umfangreiche Sammlung von HAMACHER ausgestellt, die trotz — oder wegen — ihrer Mannigfaltigkeit wenig erfreulich wirkte. Die gewaltsame Kraftanstrengung, sich den verschiedenartigsten modernen Anschauungen anzupassen, ließ die Absicht gar zu verstimmend merken. — Angenehmer waren die darauf folgenden Landschaften von PAUL BÜRCK, namentlich seine ganz kürzlich entstandenen Gemälde aus dem Hochgebirge, dessen kühle Luftklarheit und plastische Formenschärfe BÜRCKS Talent sehr glücklich liegen; an seinen Figurenbildern erscheint seine einseitig zeichnerische Begabung viel weniger genießbar. SCHMIDT



J. BOSSARD EXLIBRIS DR. L. VOGEL

VERMISCHTES

BERLIN. *Die Jankschen Bilder im Reichstag.* Nun ist's zur Wahrheit geworden: die Bilder sind aus dem Sitzungssaale wieder entfernt und zwar, wie man hört, auf den ausdrücklichen Wunsch des Senioren-Konvents. Was nun weiter damit wird, habe ich nicht in Erfahrung bringen können; im Gebäude am Königsplatz befinden sie sich zwar noch, ihr Schicksal aber wird wohl endgültig besiegelt sein. Ich hatte Glück, die Bilder noch an Ort und Stelle zu sehen, ihr Verhältnis zu den Skizzen nachprüfen zu können und ihre Raumwirkung in



J. BOSSARD
DAS LEBEN



J. BOSSARD ZEICHNUNG

mich aufzunehmen. Die letztere ist glänzend. Selten ist es wohl einem Künstler gelungen, Bilder so fein auf die koloristische Haltung ihrer Umgebung zu stimmen, und nicht oft steht die Ausführung künstlerisch so hoch über dem Entwurf wie bei diesen Arbeiten. Aber der Abgeordnete Arendt sagt uns im ›Tag‹, daß Jank die Vereinfachung aus Bequemlichkeit vorgenommen hat. Also wird's ja wohl so sein, denn Herr Arendt muß es doch wissen, aus was für Gründen ein Künstler seinen Entwurf vereinfacht! Auch alles übrige, was aus den Kreisen, die leider das Bestimmungsrecht über die Bilder haben, dagegen geschrieben ist, zeugt von einer teils kindlichen Einfalt, teils laienhaften Anmaßung, die ebenso zu bedauern wie zu verurteilen ist. — Inzwischen ist ja auch eine von über 100 Münchner Künstlern unterzeichnete Kundgebung erschienen, die gegen die wegwerfende Art der Behandlung der Jank'schen Bilder seitens des Reichstags protestiert.

Jetzt bin ich nur gespannt, welcher Künstler von diesen Herren nunmehr für würdig befunden wird, das Haus zu schmücken, und ob ein Künstler, der auf sich und die Kunst etwas hält, diesen ehrenvollen Auftrag auf sich nehmen wird. R. SCHMIDT

SCHLEISSHEIM. Keinem ernsthaften Kunstfreund ist unbekannt, daß die Schleißheimer Galerie neben hervorragenden alten Kunstwerken auch einige Perlen moderner Kunst besitzt: Die Gemälde von HANS VON MARÉES und PIDOLL, von ARTUR LANGHAMMER und WILHELM DÜRR dem Jüngeren. Allerdings sind diese Werke in Schleißheim schwerer zugänglich, als wenn sie etwa in der Neuen Pinakothek in München hingen; man erhebt aber schließlich doch keinen Einspruch dagegen, daß Marées und Pidoll in den friedlichen, freilich unter schlechten Lichtverhältnissen leidenden Räumen des Seitenpavillons, der ehemals die ›Clementinische Sammlung‹ enthielt, untergebracht sind. Anders steht es mit den Werken Langhammers und Dürrs. Sie sind nicht nur schlecht zugänglich (man steigt auf einer sehr wenig komfortablen Treppe von der Marées-Sammlung zu dem Parterre-Saal hinab, in dem sie für gewöhnlich hängen, oder man betritt diesen Saal vom Schloßgarten aus), sondern auch dadurch direkt gefährdet, daß sie in einem sehr feuchten Raume aufgestellt sind — oder vielmehr waren. Denn als ich jüngst nach Schleißheim kam, fand ich die Bilder abgenommen und in einem keineswegs besseren Seitenraum an die Wände gelehnt: in dem ehemaligen Hauptsaal hatte man nämlich endlich einmal den Mauerschwamm konstatiert und damit die Gefährdung der Kunstwerke offiziell eingestanden. Wie lange die Bilder, die tatsächlich sehr wenig gepflegt aussehen, nun ›deponiert‹ bleiben sollen, entzieht sich meiner Kenntnis. — Wäre es, angesichts dieser Umstände, nicht etwa besser, die Bilder fänden einen anderen, ihrer würdigeren Aufbewahrungsort? An die Neue Pinakothek, wo diese Bilder von Rechts wegen hingehörten (Langhammer ist dort, laut Katalog, 7. Aufl., mit nur einem Bild, Dürr überhaupt nicht vertreten), ist wegen des Raummangels nicht zu denken; für Langhammer könnte wohl die neue Dachauer Galerie in Erwägung gezogen, doch nicht unbedingt empfohlen werden — es bleibt also nur ein Ausweg: man gebe die Werke der

beiden Künstler als Deposita in die neue Münchner Secessionsgalerie. Dort gehören sie hin, da sind sie am rechten Platz. Langhammer und Dürr sind Vorkämpfer des Sezessionismus gewesen, das neue Leben in der deutschen, speziell in der Münchner Kunst verdankt ihnen intensivste Förderung. Darum soll ihr Werk auch an der Stelle zu finden sein, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Entwicklung des Sezessionismus in seinen markantesten Persönlichkeiten und seinen charaktervollsten Werken vorzuführen, und das ist die Secessionsgalerie.

G. J. W.

NEUE KUNSTLITERATUR

Cohn, Dr. William. Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Geb. M. 8.—. Berlin 1908, Oesterheld & Co.

Die Kenntnis der japanischen Kunst breitet sich unaufhaltsam aus, und ohne daß die Oeffentlichkeit davon genügend Notiz nimmt, wirbt diese feine und eigene Kunst sich im geheimen Jünger, die sich in die Fremdheiten dieser Erscheinungen mit liebendem Fanatismus einleben. Auf diese Weise wird der endlichen Erkenntnis der Boden bereitet und so mit Zähigkeit ein Gebiet gewonnen, auf dem vor noch nicht langer Zeit nur das Groteske gesucht wurde. Die Beschäftigung mit der japanischen Kunst hat Stadien durchgemacht, die in sich selbst eine Entwicklung darstellen. Ich will nicht von dem Unterschied der ästhetischen und der wissenschaftlichen Betrachtung reden, ein Unterschied, der immer bestehen bleibt, wie weit auch das Historische vorschreite und meines Erachtens muß immer das als zweifellos betont werden, daß im Grunde alles Bemühen um des Künstlerischen willen geschehe. Jedoch gibt es hier Durchgangsstadien und Entwicklungen. Den Künstler faszinierte der Schönheitsgehalt dieser Werke. Es ging wie ein Rausch über die europäische Kunst. Zweifellos ist dieser Moment, der geistige Moment der Empfängnis eines Neuen, der erlesenste und einzigste. Dann kam die suchende Erkenntnis, die zuerst Grenzen absteckte, die Kultur ergründen wollte, sich mit dem Technischen beschäftigte. Spezialgebiete, die besonders der augenblicklichen Kunstströmung in Europa nahelagen, wurden bearbeitet: der Farbenholzschnitt, die Keramik; andere, die um des ganz Eigenartigen willen reizten: die Lackmalereien, die Bronzearbeiten. Während die europäische Kunst sich vollsog von dieser neuen Schönheit und überall Spuren ihres Einflusses zu erkennen waren (wie ja die ganze Neubelebung unseres modernen Kunstgewerbes, das wir in unbegreiflicher Verblendung der Verwilderung überließen, auf die Beschäftigung mit der japanischen Kunst zurückgeht, die uns lehrte, im Gebrauchsstück edle Schönheit des Materials und Eigenart der Technik anzustreben), wurde allmählich auch die Wissenschaft aufgerüttelt, das Ahnungsvolle aufzuhellen, dem Traum Wirklichkeit zu geben. Die Engländer und die Franzosen gingen uns hier voran und auf ihre umfassenden Werke gehen die deutschen Versuche zurück. Einzelne Etappen kennzeichnen diese Entwicklung. Der Farbenholzschnitt reizte zuerst und nachhaltig zur Bearbeitung. Danach hoben sich einzelne Meister aus der Fülle der Namen heraus. Vom Nahen, Bekannten aus drang man ein in das unbekannte Gebiet der Vergangenheit. Sonderpublikationen wurden ermöglicht; das Verständnis der verschiedenen Epochen wurde angebahnt und so kam allmählich ein System in diese schwierige Einzelarbeit hinein, die schließlich wieder ein Zusammenfassen ermöglichte. Hier setzt das oben angezeigte Werk ein; eine gründliche, zuverlässige Arbeit, die es unternimmt, wieder ein Gesamtgebiet, die japanische Malerei, zu behandeln. Der Titel zeigt an, daß der besondere Nachdruck darauf gelegt wurde, nicht Namen aufzureihen, sondern Vorstellungen zu vermitteln. Das Material ist gesichtet; die Fülle ist verarbeitet. An der Hand vorzüglich ausgewählter Abbildungen, deren praktische Anfügungsart es gestattet, sie neben dem Text aufzuschlagen, so daß Bild und Wort wirklich zusammengehen und die übliche, salope Art des wahllosen Bilderanhäufens vermieden wird, verfolgt man eine Entwicklung, deren Wandel und Konsequenz lehrreich und interessant ist. So wird man dieses Buch zu einem wertvollen Besitz rechnen, zu dem man zurückkehrt, und man geht wohl nicht fehl, wenn man in dieser klaren, bewußten Art die Schule Wölfflins vermutet.

Ernst Schur

Thoma, Hans. Im Herbste des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter. Brosch. M. 5.—, geb. M. 8.—. München, Süddeutsche Monatshefte.

Thoma, der Maler, ist seit einigen Jahren unter die Schriftsteller gegangen. Der Ertrag seiner schriftstellerischen Muse ist in dem vorliegenden Bande gesammelt. Ein Buch der Freude ist damit den Lesern geschenkt worden, der Freude an der schönen Natur, an den Köstlichkeiten der Welt und ihrem Geschehen und nicht zuletzt an der wundersamen Wesenheit des Verfassers. Ist die wohltuende, freundlich-warme Stimmung des ganzen Buches schon ein Wertvolles an sich, so erhöht sich durch den ganz persönlichen Charakter der Ausführungen, die uns Meister Thoma bei aller Entschiedenheit und Klarheit der Kunsanschauung und Weltauffassung in einer prächtigen Liebenswürdigkeit, Sachlichkeit und Harmonie zeigen, die Qualität dieses Buches um ein Beträchtliches. Bis in das letzte Wort hinein ist dieses Buch erlebt.

Thoma spricht in der Gruppe der autobiographischen Aufsätze und in einigen Aeußerungen zu Zeitfragen von schwierigen technischen und inhaltlichen Dingen der Kunst mit einer Treffsicherheit des Ausdrucks und Feinheit des Geistes, mit einer Klarheit und Heiterkeit der Auffassung, mit einem reizvollen Gemisch von ernster Tiefe und befreiendem Humor, daß in der sonnenhaften Helle alle dogmatischen und kritischen Schatten in Licht aufgelöst sind. Nicht ohne Staunen wird man in dem eminenten Künstler auch den gründlichen und klaren Beobachter und Denker gewahr werden, in dessen durchaus künstlerischer Auffassung alles sich zu plastischer Anschaulichkeit und Harmonie rundet. Man lese einmal nur die »Impressionen« von Landschaften und Menschen, die Urteile zu Tagesfragen und Kunststreitigkeiten, die Anschauungen von Welt, Leben und Religion. Wie wird da alles zum Kunstwerk! — Die Welt als Kunstwerk hat nur in einer wahrhaft religiösen Natur ihr Dasein. Der Leser wird also nicht überrascht sein von der sittlichen Reinheit und Größe im religiösen Empfinden Thomas, das mit einer seltenen Breite in die Ehrfurcht vor den Geheimnissen des Universums ausmündet. Naturnähe und Gottesnähe durchdringen sich. Kein deutscher Künstler hat diesen kosmisch-religiösen Zug wie Thoma — und sein Landsmann Johann Peter Hebel. Auch dieser Zug macht das Buch Thomas, das bis in dialektische Wendungen und Ausdrücke hinein von der Heimatluft Thomas durchwürzt ist, zu einem ergreifenden Erlebnis, das mit der ruhigen Gelassenheit seines Humors mit goldenen Flügeln über alle Abgründigkeiten der Welt trägt. Dieses Buch über Kunst und Leben hat den beseligenden Klang der

Weihnachtsverheißung: Friede den Menschen und ein Wohlgefallen. Dr. Beringer

Voll, Karl. Führer durch die Alte Pinakothek. Geb. M. 3,50. München 1908, Süddeutsche Monatshefte.

Mancher von uns hat wohl als Student oder als Teilnehmer eines Volkshochschulkurses sich von Karl Voll durch die Schätze der Alten Pinakothek in München geleiten lassen, und das ernste, kluge Wort des Mannes, der sich wohl den besten Kenner dieser Sammlung nach Bayersdorfer nennen darf, hat manchem ungeahnte Perspektiven eröffnet, hat ihn nicht nur ein einzelnes Kunstwerk verstehen gelehrt, sondern zugleich den Blick für die Tiefen der Kunst geschärft. Voll lehrte uns diese Kunstwerke lieben, und damit ging uns auch erst ein volles Verständnis für sie auf, denn sehen ohne zu lieben, heißt ins Dunkle schauen. — Das vorliegende Buch ist die Frucht solcher Führerarbeit durch die Galerie. Es hat das herzhaft Erfrischende des gesprochenen Wortes bewahrt, und ist vor allem ein treues Abbild der kunstkritischen Methode Volls, der nicht leicht ins ästhetische Philosophieren kommt, der auch bei aller Liebe für den Gegenstand nicht bei jeder Gelegenheit in schwärmerische Begeisterungshymnen ausbricht, sondern sich mit wissenschaftlichem Ernst auf die Schilderung des Tatsächlichen verlegt. Damit greift er auch dem Urteil des einzelnen nicht vor, er macht nicht — mutatis mutandis — Bädekersternchen, sondern trägt nur dazu bei, daß sich der Beschauer, angeregt durch ein rasch hingesetztes lobendes Wort, zu einer besonders intensiven Betrachtung entschließt. Ein Lehrer zur Schärfung der Urteilskraft will Voll wohl sein, aber ohne alle ästhetische Schulmeisterei. ›Es ist mir wohl bewußt,‹ sagt er, ›daß ein ungewöhnlich feiner pädagogischer Takt dazu gehört, vor den Bildern einer so hochstehenden Qualitätssammlung, wie die Alte Pinakothek es ist, als Lehrer zu sprechen und doch nicht, wie die Grammatikfuchser alter Zeit dem Besucher die Freude an dem Schönen zu verderben ...‹ Voll verdirbt uns mit seinem zuverlässigen Führer die Freude nicht. Er hat den rechten Ton gefunden. Und seine Kunstbegeisterung, imponierender durch ihre Sachlichkeit, als es durch große Worte möglich wäre, reißt uns mit. G. J. W.

Haupt, Albrecht. Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Mit 190 Abbildungen im Text, 49 Tafeln. Gebd. M. 20. — Leipzig 1909, Verlag von H. A. Ludwig Degener.

›Einen Versuch, einen ersten noch unsicheren Schritt auf bisher nicht begangenen Wegen‹ nennt der Verfasser sein Buch; damit ist die Wichtigkeit der Publikation bereits gekennzeichnet. Sie gibt zum erstenmal ein einheitliches Bild der Urgeschichte germanischer Kunst und das Ergebnis ist ein für alle, die nicht direkt zur Fachgelehrtenzunft gehören, überraschend erfreuliches, denn der nationale Schatz aus jenen Zeiten ist doch ein erheblich reicherer als man im allgemeinen annimmt. Wenn der Verfasser als den Zweck seiner Arbeit nur das planmäßige Zusammenfassen der Ergebnisse der von anderen geleisteten Vorarbeiten nennt, so geht er in der Bescheidenheit etwas zu weit, denn manche Ergänzungsstudie war ihm neben der kompilatorischen Arbeit noch vorbehalten. Bemerkenswert ist auch die der Einteilung des Buches zugrunde liegende Auffassung, nicht nach zufälligen Zeitabschnitten, sondern nach Art und Rasse und Entwicklung der einzelnen Völker zu scheiden. Wir wünschen dem Buche, das uns von Kunst und Kultur unserer Vorfahren ein so überraschend reiches Bild gibt, recht viele Leser.

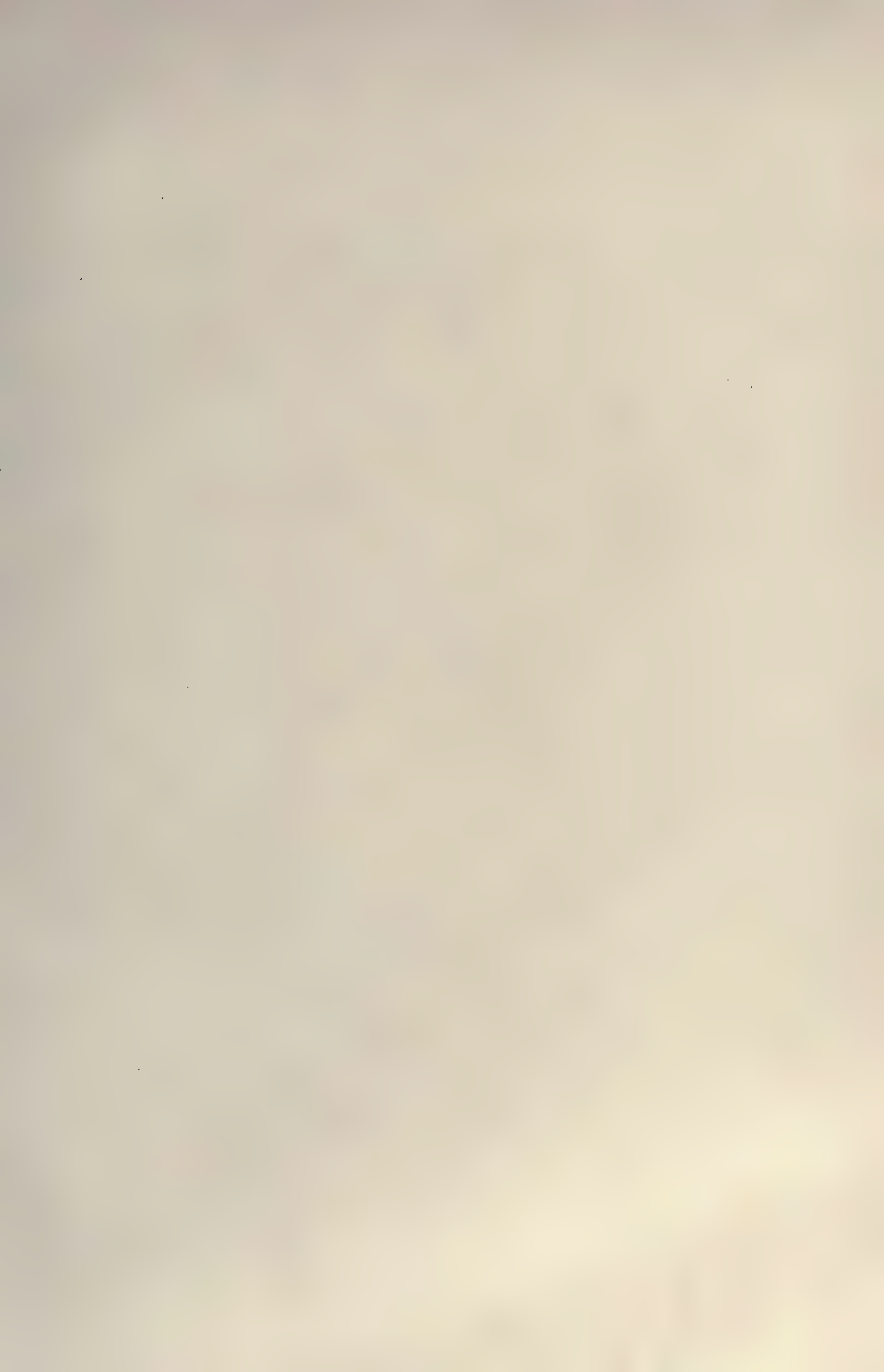
Meyer, Franz. Friedrich von Nerly. Preis brosch. M. 1.50. Erfurt 1908, Verlag von Karl Villaret.

Der Name Friedrich von Nerlys, eines gebürtigen Erfurters, dessen Geburtstag sich am 24. November 1907 zum hundertsten Male jährte, ist heute so gut wie vergessen. Zwar hängen in der Berliner Nationalgalerie und im Städelschen Institut wie auch in zahlreichen Provinzgalerien Bilder von ihm — aber man geht an ihnen vorbei ohne tieferes Interesse, kaum berührt, denn der typische malerische Geist ihrer Entstehungszeit, des Rottmannschen Zeitalters, ist ganz ihr Teil — und für Kunst dieser Sorte haben wir heute nicht mehr viel übrig. — Das vorliegende Büchlein versucht es, Nerly zu verlebendigen. Bis zu einem gewissen Grad gelingt ihm das auch. Nämlich soweit das Biographische in Betracht kommt. Nerlys Leben ist so recht bezeichnend für den künstlerischen Entwicklungsgang eines deutschen Malers seiner Zeit. Italien spielt darin die große Rolle. An Italien verliert sich auch Nerly. Er gibt sich auf — Italien zuliebe. Und malt in der Rottmann-Manier Veduten von Tivoli, Lagunenstücke mit romantischer Staffage, Campagna-Landschaften ... In einer Hinsicht ist uns die Kunde von Nerlys Lebensgang und Kunstauffassung heute ganz interessant, aber dieses Interesse ist nicht von der Art, die sich wohl der Wiederentdecker Nerlys wünscht; es ist ein durchaus generelles, und wir verfolgen den Entwicklungsgang nur insoferne, als er uns für die Kunst- und Lebensatmosphäre einer längst verwichenen, nicht eben lebenstiefen Zeit aufschlußreich erscheint. G. J. W.



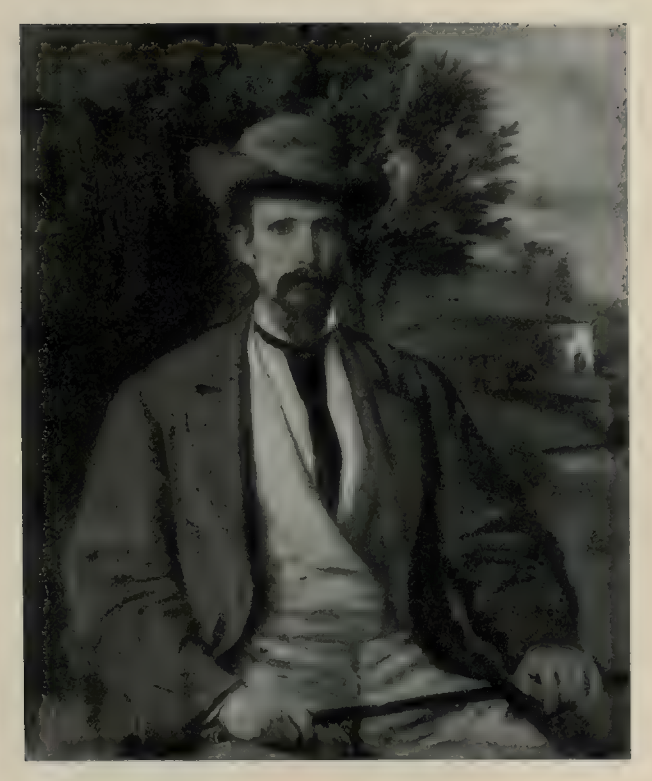
J. BOSSARD LITHOGRAPHIE

Redaktionsschluß: 12. Januar 1909 Ausgabe: 28. Januar 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz. — Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G. — Beide in München





HANS VON MARÉES — BAD DER DIANA (1863)



HANS VON MARÉES SELBSTBILDNIS (1874)

HANS VON MARÉES

ZUR AUSSTELLUNG SEINER WERKE IN DER MÜNCHNER SECESSION*)

Von JULIUS MEIER-GRAEFE

Ueber die Abstammung HANS VON MARÉES' kursieren Irrtümer. Er wird mit Unrecht für den Abkömmling französischer Emigranten gehalten. Die uralte Familie — viel älter als die Emigration — die u. a. auch in Frankreich verbreitet ist, ist flandrischer Herkunft. Seit dem 16. Jahrhundert ist der deutsche Zweig am Rhein ansässig. Ein Ahne unseres Künstlers, geborener Bremer, geht nach Schweden und heiratet eine Schwedin. Einer ihrer Söhne ist der bayerische Hofmaler des 18. Jahrhunderts, Georg de Marées, dessen Bildnisse im Schleißheimer Schlosse und in anderen, namentlich bayerischen Sammlungen hängen. Hans von Marées ist nicht sein Nachkomme, sondern der Urenkel eines anderen Sohnes der Schwedin. Dieser ging als Prediger nach Dessau zu Leopold von Anhalt. Dort blieb die Familie bis zum Vater des Malers. Die meisten Marées waren Pastöre und oft nicht nur des geistlichen, auch des gereimten weltlichen Wortes mächtig. Die Dichtergabe ist am stärksten in Adolf von Marées, dem Vater von Hans, ausgebildet. Adolf von Marées war ein hervorragender Jurist. Er heiratete 1830 als Dreißigjähriger die Tochter des Bankiers Sußmann in Halberstadt, eine Jüdin von reicher Bildung des Herzens und des Geistes. Das Paar lebte zuerst in Düsseldorf, dann in Elber-

*) Die Wiedergabe der Hans von Maréesschen Werke in diesem Hefte erfolgt mit gütiger Genehmigung des Marées-Reproduktionen-Verlags in Halle a. S.

Die Vorführung des Maréesschen Lebenswerkes in der Münchner Secession in so großem Umfang ist zum guten Teil den langjährigen Vorarbeiten J. Meier-Graefes zu einer dreibändigen Maréespublikation zu danken; hierdurch wurde erst der größte Teil der außerhalb der Schleißheimer Galerie befindlichen Bilder ans Licht gebracht. Das erwähnte Buch wird in diesem und im kommenden Jahre im Verlag von Piper & Co. in München erscheinen. Die Redaktion



HANS VON MARÉES FOURAGIERENDE SOLDATEN (1862)

feld überaus glücklich, nicht ohne Wohlstand, und allen edlen Interessen, zumal der Literatur eifrig ergeben. Dies die Eltern. Hans von Marées wurde in Elberfeld am 24. Dezember 1837 geboren. 1847 siedelte die Familie nach Coblenz über, wo der Vater Präsident des Kammergerichts war. Hier verlebte Hans die glücklichste Kindheit. Er sollte ursprünglich wie sein Bruder Offizier werden. Mit einer auffallenden Bestimmtheit entschied er sich schon früh für den Malerberuf. Beleg seines Talentes waren die Porträtzeichnungen nach den Freunden des Hauses, die schon um das Jahr fünfzig beginnen. Die Mutter, zu der er sich, solange sie lebte, am meisten hingezogen fühlte, unterstützte den Wunsch. Nicht ohne Widerstreben gab der Vater, dessen Vermögensverhältnisse sich inzwischen verschlechtert hatten, die Erlaubnis, daß der Junge im Frühjahr 1853 zum Studium nach Berlin ging. Hans wurde Schüler Steffecks. Seine Ateliergenossen schildern ihn als einen merkwürdig frühreifen Jungen, der wenig zur Autorität Steffecks beitrug, gern über die Stränge schlug und zuweilen das ganze Atelier mit seiner tollen Laune in Aufruhr brachte. Er lernte sehr schnell, was Steffeck ihn lehren konnte, aber konnte sich nicht zu der Korrektheit des Studiengangs bequemen. Trotzdem gedachte er später des Lehrers in dankbarer Erinnerung. Er lernte Studienköpfe und Pferde malen und malte sie in seiner Art, mit souveräner Verachtung der süßlichen Palette, die damals Mode wurde. Die Ferien verbrachte er oft in Wörlitz bei Dessau, bei dem Onkel Forstmeister, und hier sind außer dem Selbstbildnis von 1855, das auf der Münchener Ausstellung fehlt, die ersten Ar-

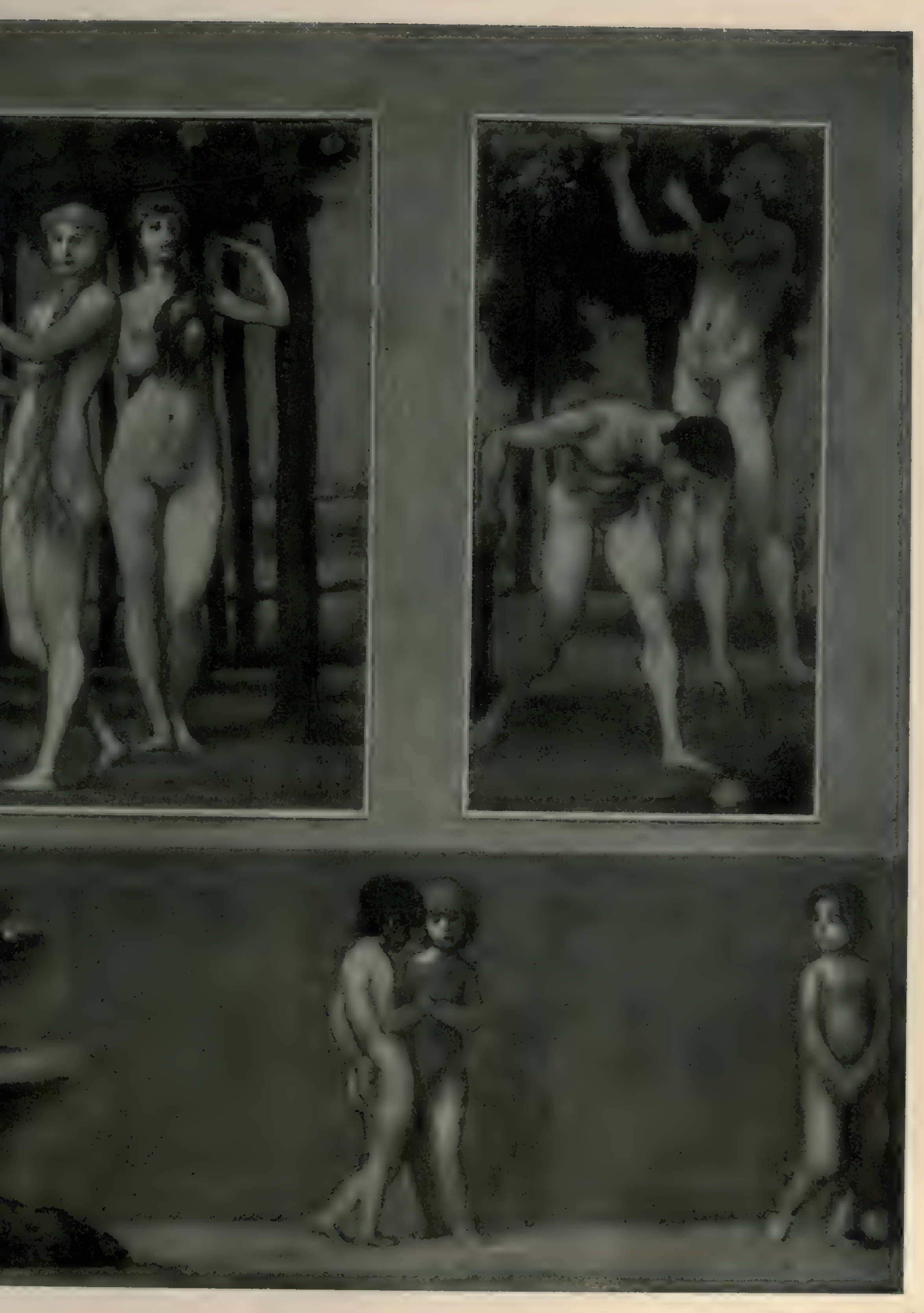


HANS VON MARÉES HUSAREN AUF DEM MARSCH (1861)



HANS VON MARÉES
RÖMISCHE LANDSCHAFT (1868)





HANS VON MARÉES
DIE HESPERIDEN (1885)

beiten entstanden, die bereits die Physiognomie des werdenden Künstlers andeuten. Steffeck war froh, als er das räudige Schaf in seiner Herde los wurde. Hans diente 1855/56 in Coblenz sein Jahr ab. Bald darauf ging er nach München, und hier vollzog sich die erste entscheidende Wendung. Da ihn die immer knapperen Zuschüsse von zu Hause zum Verdienen nötigten, unterließ er es, in ein Meisteratelier einzutreten — es steht dahin, ob er es ohne diesen Zwang getan hätte — und gab sich daran, verkäufliche Bilder zu malen. Er realisierte, so gut er konnte, was er bei Steffeck gelernt hatte, und malte in München Militärbilder in Berliner Art. Die Ausstellung hat eine ganze Anzahl dieser Bilder im ersten Saal vereinigt. Zwei von ihnen, „Die Husaren auf dem Marsche" von 1861 und „Die fouragierenden Soldaten" aus dem darauffolgenden Jahre sind hier abgebildet (Abb. S. 250). Von dem einen zum anderen vollzieht sich bereits ein merkbarer Fortschritt. Marées begann recht banal, in einer kreidigen und für Münchner Verhältnisse hellen Farbe. Man sah den kriegerischen Szenen den Mangel an Naturstudium an. Aber bald zeigte sich, daß diese oberflächliche Manier dem Kern seines Wesens nichts schadete. Während er für die Ausstellung des Kunstvereins um Brot malte, entstanden Porträts von seltener Hingabe an das Modell. Immer Porträts nach Freunden. Daneben Naturstudien, denen man anmerkt, wie er sich die malerischen Eigenschaften der Piloty-Schule zunutze machte, ohne ein Piloty-Epigone zu werden. Sein Kreis um das Jahr sechzig waren die Landschafter, die dem theaterhaften Historienbild Pilotys die Sachlichkeit vom Geist der Schule von Barbizon entgegenstellten: Lier, Langko, Geist, Teichlein und, namentlich, Lenbach. Von diesem Kreise empfing Marées ebensoviel als er ihm gab. Er hatte für sich die Unabhängigkeit von alten Rezepten, das Kontrollbedürfnis gegen die Vorschriften der Akademiker und eine unbändige Freude an der Natur. Seine Naturstudien aus der ersten Münchner Zeit, namentlich nach Pferden, mögen Hunderte betragen haben. Marées lernte in München malen. Er wurde auf bessere Vorbilder gewiesen, auf die Franzosen und namentlich auf Rembrandt, dem er zeitlebens treu blieb. Das erste bedeutende Resultat ist das Bildnis des Vaters von 1862, eines der Meisterporträts der Münchner Schule. Das Pendant des Landschafters zu diesem Bild ist die leider in der Ausstellung fehlende „Rast am Waldesrand" von 1863 und die „Schwemme" in der Schack-Galerie. Mit der „Rast" wurde Marées mit einem Schlage berühmt. Die Jugend Münchens schlug sich auf die Seite des kühnen Neuerers, der die Robustheit der Farbe, die malerische Behandlung eines Ensemble über die kleinliche Detaillierung stellte und damit den alten Meistern nahe kam, von denen man im München jener Zeit nur die Motive studierte. Das Jahr 1863 ist für die Münchner Zeit entscheidend. Es zeigt den jungen Marées auf einer überraschenden Höhe. Auffallend ist zumal der Umfang seiner Mittel. Man sollte kaum glauben, daß die beiden, hier abgebildeten Werke, das Doppelbildnis Marées-Lenbach (Abb. S. 255) und das „Bad der Diana" (Abb. geg. S. 249) zur gleichen Zeit entstanden. In dem einen eine Charakterisierung von größter psychologischer Feinheit und ein Ausdrucksvermögen, das sich mit der denkbar primitivsten Palette zu behelfen weiß; in dem anderen eine Farbenkunst, die sich mit spielender Sicherheit der Koloristik der zartesten Franzosen bedient. Die Art des Dianabades kommt in Deutschland nicht wieder, und ich weiß nicht, ob vor Marées ein Deutscher eine Legende von so spezifisch romanischer Art so frei gemalt hat. Es wäre billig, hier von einem Einflusse der Franzosen zu reden. Das ganze Bild, nicht nur die Mittel, mit denen es gemalt ist, sondern die geistige Konzeption, ist französisch. Man sollte meinen, daß der Maréessche Genius auf Grund einer undurchsichtigen Verquickung der Rassen die Fähigkeit romanischen Empfindens besaß. Die spätere Zeit bietet dafür viele noch überzeugendere Beispiele.

Die materielle Ausbeute der an Resultaten überreichen Münchner Periode war erbärmlich. Von 1861—64 hatte Marées oft mit der äußersten Not zu kämpfen, und der Verkauf der „Rast" bewahrte ihn nur knapp vor einer Katastrophe. Lenbach empfahl seinen Freund dem Baron Schack. Schack kaufte die „Schwemme" und bot ihm an, in Italien an der Vervollständigung seiner Kopien-Galerie zu arbeiten, für die Lenbach bereits seit einiger Zeit tätig war. Marées akzeptierte ungern die Kopisten-Arbeit, dagegen mit Freuden die Gelegenheit, München zu verlassen und ohne Sorgen nach Italien zu kommen, und begab sich im Herbt 1864 mit Lenbach nach Rom.

Italien brachte einen neuen Umschwung seines ganzen Wesens hervor. Er hatte bis dahin unter Künstlern gelebt. Zum erstenmal befand er sich in der Nähe großer Kunst. Aus dem drückenden Dunst des kleinlichen Münchner Ateliertreibens sah er sich plötzlich in eine Atmosphäre versetzt, die noch von dem Geist gewaltiger Heroen geschwängert schien.



HANS VON MARÉES DOPPELBILDNIS LENBACH-MARÉES (1863)

Er machte 1865 zu Schacks Zufriedenheit die vier Kopien, die heute in der Schackgalerie hängen. Als er dann aber von der Erlaubnis Schacks Gebrauch machen und an eigene Arbeiten gehen wollte, versagten ihm die Kräfte. Mit der Uebersiedelung nach Italien schien die Meisterschaft, die er sich in München spielend angeeignet hatte, verschwunden. Er war, seitdem er sich selbständig gemacht hatte, daran gewöhnt, seine Kunst nach seinen Eindrücken zu richten. Für die Eindrücke, die ihn in Rom bestürmten, fehlte ihm jede Möglichkeit des Ausdrucks. Das Suchen nach einer neuen Form kostete ihn mehrere Jahre. Die ersten römischen Skizzen gleichen dem Stammeln eines Kindes. Er versuchte, an die Malerei der alten Venezianer anzuknüpfen, verschmähte aber jede Art Nachahmung sowohl im Motiv als auch in der Technik, hoffte vielmehr, daß es ihm gelingen werde, Typen des Volkes, die er in der Natur beobachten konnte, so zu vereinfachen, daß sie zu Trägern selbsterdachter Idyllen-Kompositionen zu werden vermochten. Er mag etwa an einen Giorgione neuen Geistes gedacht haben. Die unvollendeten Familienbilder (Nr. 44—46 des Münchner Kataloges) sind die ersten schwankenden Zeichen eines neuen Weges. Inzwischen wurde Schack, der den Künstler mit bescheidenen Subsidien unterstützte, ungeduldig. Gedrängt, entschloß sich Marées 1868, die beiden Römischen Landschaften seinem Gönner zu senden mit dem Hinweis, daß er sie für durchaus unzulänglich ansehe und damit nur seine Aussichten auf bessere Realisierung erkennen zu geben wünsche. Diese Kritik erscheint uns heute von übertriebener Bescheidenheit. Wir können sie nachprüfen, da beide Bilder, die den endgültigen Bruch mit Schack herbeiführten, erhalten sind. Das eine ist das hier wiedergegebene Hochbild, das sich der feinsinnige Kenner, der bekannte Münchner General-

musikdirektor Levi, von Schack ausbat und dann der Schleißheimer Sammlung überließ (Abb. S. 251); das andere die Landschaft im Breitformat (Münchner Secession Nr. 53), das an die Erben Schacks gelangt ist und soeben von Franz Pallenberg erworben wurde. In beiden erkennt man deutlich den neuen Weg, den sich Marées in Italien vorzeichnete. Er hatte begriffen, daß es, um vor den erlauchten Geistern dieses Ideallandes der Kunst zu bestehen, eine viel gedrängtere Form zu finden galt, als das geschmeidig Malerische, das er in München spielend gefunden hatte, daß man hier nicht spielen, sich nicht dem flüchtigen Eindruck überlassen durfte, sondern synthetisch vorgehen mußte. Er erkannte vor allem, daß ihm in München, unter dem Einfluß zeitgenössischen Treibens, die Bedeutung des Räumlichen entgangen war, das Mittel, mit dem Lionardo die zauberhafte Distanz nicht nur zwischen den dargestellten Dingen, sondern zwischen Betrachter und Bild gelang. Hält man sich diese Tendenz vor Augen, so gewinnen die unsicheren Bilder der ersten römischen Zeit entscheidende Bedeutung und die beiden Römischen Landschaften erscheinen wie Fixpunkte dieser Entwicklung.

Als Schack die Bilder erhielt, brach er die Beziehungen zu Marées ab. Die beschränkten Ideen der Zeit und das altmodische Liebhabertum Schacks lassen den kurzsichtigen Schritt einigermaßen verzeihlich erscheinen. Freilich brachte er den Künstler einen Augenblick an den Rand der Verzweiflung. Marées sah sich plötzlich aller Mittel entblößt und, was ihn noch mehr bedrückte, er glaubte in dem Schackschen Verhalten eine Bestätigung des Schiffbruchs seiner eigenen übertriebenen Ansprüche an sich selbst zu erblicken. Denn so redelustig und wortgewandt Marées vor anderen seine Ueberzeugungen darzutun pflegte — eine Gewohnheit, die ihn vielen Mißverständnissen aussetzte und ihn Fernerstehenden zuweilen größenwahnsinnig erscheinen ließ — so klein dünkte er sich vor dem Richterstuhl der eigenen Meinung. Sein außerordentlicher Intellekt übersprang hundertmal die Schwierigkeiten, während die Hand natürlicherweise nur viel langsamer folgte. Und dieses unumgängliche Mißverhältnis, an dem jeder große Mensch zu tragen hat, deprimierte ihn oft bis zur Schwermut. Aeußere Umstände, wie der im Grunde unvermeidliche Bruch mit Schack ließen es ihn doppelt fühlen. Damals wurde ihm die Freundschaft Konrad Fiedlers und des jungen Adolf Hildebrand zur Stütze. Beide erkannten den Wert des Menschen, dem das größte Ziel gerade hoch genug war, und den Wert des Künstlers, der bereits die Bürgschaft, daß er mit der Zeit zum Ziel gelangen würde, gewonnen hatte. Fiedler wurde Marées' Retter. Er befreite Marées von den Geldsorgen und tat es nicht als Mäzen, sondern als zartfühlender, ergebener Freund, der auf die Empfindlichkeit des durch die geistige und materielle Not überempfindsam Gewordenen Rücksicht zu nehmen wußte. Konrad Fiedler verdanken wir es vor allem, daß wir heute das Werk, von dem ein segensreicher Einfluß auf die deutsche Kunst zu erwarten ist, besitzen. Mehr als je ein König für einen Künstler



HANS VON MARÉES BILDNIS CONRAD FIEDLERS (1869)



HANS VON MARÉES — RÖMISCHE VIGNA (1870/71)

tat, hat Fiedler für Marées getan, weil er es selbstlos tat, ohne einen anderen Hintergedanken als den, der Kunst zu nützen. Sein erster entscheidender Eingriff war, daß er Marées für einige Zeit der zehrenden Atmosphäre Roms entzog. Die beiden Freunde reisten 1869 zusammen nach Spanien und Frankreich. Der Erfolg der Reise war, daß in Marées das improvisierende Gestalten des Malers, das er gewaltsam in Rom zurückgedrängt hatte, wieder an die Oberfläche kam und die produktive Kraft seines Genius löste. Er malte nach seiner Rückkehr die Reihe köstlicher Bilder, in deren Mittelpunkt die „Abendliche Waldszene“ steht. Der Krieg 1870/71, zu dem er von Rom aus auf kurze Zeit eingezogen wurde, unterbrach die Arbeit, zumal die Sorge um seinen schwerverletzten Bruder Georg, mit dem ihn herzliche Zuneigung verband. Nach dem Kriege ließ er sich in Deutschland nieder, zunächst bis zum Frühling 1872 mit Hildebrand in Berlin, dann bis zum Frühjahr 1873 in Dresden, wo er bei seinem jungvermählten Freunde, dem Dichter Koppel-Ellfeld, wohnte. Neben den Legenden und Idyllen, die noch gewisse Zusammenhänge mit der römischen Periode aufweisen, wie der „Römischen Vigna“ (Abb. s. oben), deren Entwurf noch in Rom entstanden sein mag, aber ebenso wie ihr Pendant, „Villa Borghese“, in Berlin ausgeführt wurde, hat Marées in dieser Zeit zumal Porträts geschaffen, die die glänzende Bildniskunst des jungen Münchners auf höherem Niveau fortsetzen. Neben Leibl, dem er voranging, verdanken wir Marées die besten deutschen Bildnisse jener kunstreichen Epoche. Das früheste Porträt nach der spanischen Reise war das zweite Vaterbildnis, das mit dem ersten Vaterbildnis, von dem oben die Rede war, von der Familie des Oberstleutnants Georg von Marées der Schleißheimer Sammlung überwiesen wurde. Gleich darauf entstand in Crostewitz bei Leipzig, dem Gute Fiedlers, das lebensgroße Porträt seines treuen Freundes und Wohltäters, als Dank für die schöne Reise (Abb. S. 256). Dann folgen in Berlin das Bildnis des Bruders, Marbachs und das schöne Doppelbildnis Hildebrand und Charles Grant; in Dresden Frau Koppel, Frau Schaeuffelen, die beiden Heymelschen Selbstbildnisse usw. Alle diese Bilder verraten den Einfluß der Reise. In manchen nähert er sich unbewußt den französischen Impressionisten. Bewußt stand er den Franzosen fremd, bis zum gewissen Grade sogar feindlich gegenüber. Er schätzte den den Franzosen geläufigen Geschmack für das Farbige und ihre Leichtigkeit in der Uebertragung des Natureindrucks gering ein. Beide Eigenschaften besaß er. Sie konnten ihm nicht zur Schöpfung einer stabileren Malerei



HANS VON MARÉES — LOB DER BESCHEIDENHEIT (1879)

dienen, die neben der Farbe vor allem den Raum in das Bereich ihrer Wirkungen zog. Das in Rom erschaute Ideal hatte er während der letzten Jahre unter dem Einfluß der Reise nur aufgeschoben, nicht aufgegeben. Daß er sich auch in Deutschland, sobald der erste Enthusiasmus nach der Reise gebändigt war, ihm wieder zukehrte, beweist zumal das Doppelbildnis, in dem das Farbige nur durch die Bewegung der beiden Gestalten im Raum zustande kommt.

Ein äußeres Ereignis beschleunigte die Entwicklung. Sein Freund Anton Dohrn bat ihn, den Erholungssaal seiner vor kurzem gegründeten Zoologischen Station in Neapel mit Fresken zu schmücken. Im Sommer 1873 vollbrachte Marées, unterstützt von Adolf Hildebrand, binnen wenigen Monaten die gewaltige Arbeit und schuf mit ihr das bedeutendste Freskenwerk der ganzen neueren Kunst.*) Die Oelskizzen zu den Details der meisten Wandbilder sind vor kurzem wieder zum Vorschein gekommen und gehören jetzt dem preußischen Kultusministerium. Hoffentlich finden sie bald in der Nationalgalerie einen würdigen Platz. Sie entsprechen sowohl im Format wie in der Farbe annähernd den Fresken und lassen auch in dem Ausstellungssaal mit Sicherheit erkennen, was in den Fresken naturgemäß noch überzeugender zur Geltung kommt, das Monumentale (Abb. S. 259, 260 und 263).

Damit tritt ein neuer Faktor in das Maréessche Schaffen. Es bereitet sich schon in manchen vorhergehenden Bildern vor — ist nicht das Entscheidende der besten Berliner und Dresdner Bildnisse das Monumentale der Gestalten? — und lag dunkel dem Sehnen des Jünglings zugrunde, der zum erstenmal den italischen Boden betrat. Der Ausbildung des Monumentalen, so daß es immer einfacher und mächtiger und trotzdem alles früher er-

*) Siehe hierüber den Aufsatz von Paul Schubring im Jahrgang 1901/2 unserer Zeitschrift, S. 169 u. ff.



HANS VON MARÉES DIE RUDERER (1873)

Entwurf zu den Fresken in Neapel

rungenen Besitzes teilhaftig werde, gilt jetzt alles Trachten des Künstlers.

Das in den Fresken erreichte Resultat, das manchem Besucher Italiens wie das schönste Wunder Neapels erscheint, war für Marées nur eine Station auf dem Wege zu höheren Zielen. Er blieb von nun an in Italien. Bis zum Herbst 1875 mit Hildebrand in Florenz, wo sich die Freunde in dem alten Kloster San Francesco, nahe den Toren der Stadt, eine ideale Arbeitsstätte eingerichtet hatten; von da an allein in Rom. In San Francesco entstanden zahlreiche Bilder meist kleineren Formats, die der Florenzer Anmut verwandt scheinen, und Studien, unter anderem vier im Freien gemalte Selbstbildnisse (eines von ihnen ist hier S. 249 wiedergegeben), in denen er einen Ausgleich zwischen dem erstrebten starken Stil und seinem unerschöpflichen Naturempfinden versuchte. Die bedeutendste Schaffensperiode begann, als er Rom mit Florenz vertauschte. In diesen letzten zwölf Jahren näherte er sich immer mehr dem Ziel, das er sich beim ersten Anblick Roms gestellt hatte: eine Form zu finden, die der der Alten an Würde und Kraft gleich käme, ohne in Abhängigkeit von ihnen zu geraten. Seine Vorbilder stiegen im selben Maße, als er selbst an Reife gewann. Und das Merkwürdige ist, daß er mit den neuen Vorbildern nicht die alten einbüßte, sondern den immer mehr geläuterten Extrakt ihrer ihm zugänglichen Gaben mit dem neuen Gewinnst zu verschmelzen wußte. Von Giorgione, Lionardo und Michelangelo wandte er sich zu der Antike. Er näherte sich dem erhabenen Vorbild nicht wie die meisten Deutschen, die vor ihm in Rom gewesen waren, als Entlehner einer nie zu entlehnenden Schönheit, nicht als Konturenzeichner wie die Klassizisten, nicht als malender Bildhauer; sondern als zeitgenössischer Instinkt, als ein zur Natur Entflammter, der von hier aus eine Begrenzung seiner Begierden suchte, ein Maß für die eigene Fülle. Marées eroberte die Antike. Das soll nicht heißen, daß er ihr Wesen annahm. Wer von uns Spätgeborenen vermöchte es! — sondern daß er sein eigenes Wesen so reinigte und klärte, daß wir ihn klassisch nennen dürfen. Die vier Dreiflügelbilder, „Die Hesperiden“, die



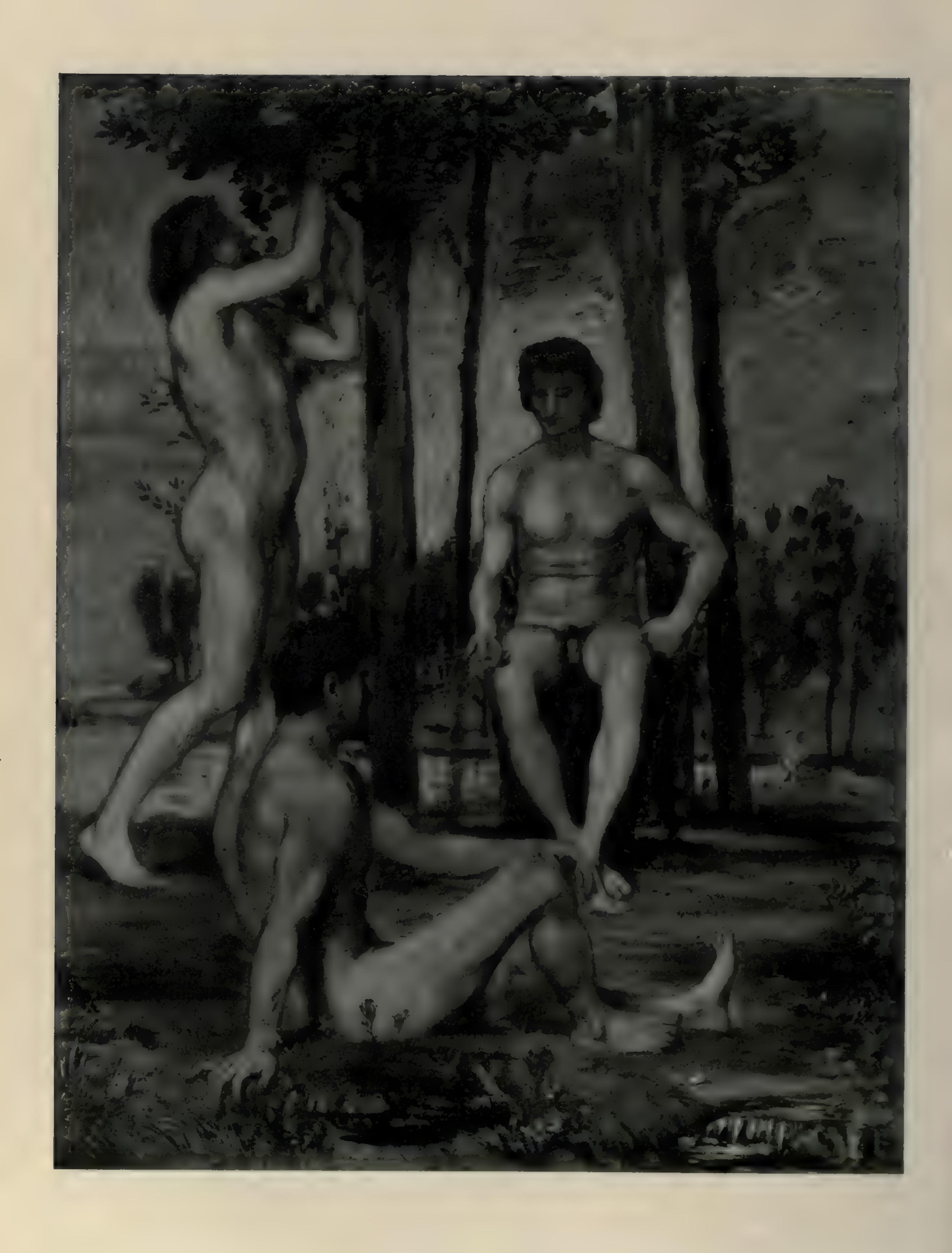
HANS VON MARÉES — *Entwurf zu den Fresken in Neapel* — DIE AUSFAHRT (1873)



HANS VON MARÉES ZEICHNUNG

„Drei reitenden Heiligen", das unvollendete „Paris-Urteil" und zuletzt „Die Werbung" sind die Etappen dieses Weges. Viele andere Werke stehen gleichbedeutend daneben. Einige von ihnen sind hier abgebildet (S. 252 u. 267). Der Autor hält es für seine Pflicht, darauf hinzuweisen, daß auch die besten Reproduktionen — und zu denen gehören sicher die des Verlags dieser Zeitschrift — gerade von den letzten und reifsten Werken Marées' keinen sicheren Begriff zu geben vermögen. Unseren glänzend vervollkommneten Reproduktionsverfahren gelingt zumal, ein lückenhaftes Machwerk zu verbessern, und sie versagen überall da, wo der Künstler alle Bedingungen seiner Kunst erfüllte und je mehr er sein Werk für die unmittelbare Betrachtung bestimmte. Die lückenhafte Wertung unserer Zeit, unter der namentlich Marées schwer gelitten hat, wird zum guten Teil der Perfektion unserer Klischees verdankt. Wer in den Abbildungen etwas anderes als mnemotechnische Hilfsmittel sieht, wird nie zu einem Genuß, geschweige zu einem Urteil gelangen.

Große Künstler erkennt man an der Größe ihrer Ziele, an der Spannkraft, mit der sie den Weg, den sie durchlaufen haben, stets in neue höhere Gefilde verlängern. Die Frage, ob sie ihr Ziel erreichen, kommt nur denen in den Sinn, die von der Größe zu gering denken. Das Beglückende Rembrandts, Rubens', Tizians ist die Freude an der schon zu Lebzeiten zur Tatsache gewordenen Unsterblichkeit ihres Geistes. Sie blieben nicht auf derselben Stelle, sondern bewegten sich vorwärts. So machte es Marées. Gerade das dürfte



HANS VON MARÉES
DREI JÜNGLINGE (1883)



HANS VON MARÉES BILDNIS GRANT, HILDEBRAND UND MARÉES (1873)
Entwurf zu den Fresken in Neapel

ihm erschwert haben, Anhänger zu finden. Er hatte wie selten einer die Relativität künstlerischer Ziele erkannt und gehörte zu den großen Unbestechlichen, denen das heute Erkannte nicht den Weg zur besseren Erkenntnis des folgenden Tages verbaut. Er hat nie das besessen, was kluge Künstler dem beschränkten Sinne des Liebhabers als Köder hinzuhalten wissen, einen Genre. Es kann bedauert werden, daß ihn die Sehnsucht nach dem Fortschritt zu rücksichtslos gegen das eigene Werk machte, daß er immer wieder Verbesserungen an fertigen Bildern vornahm, anstatt neue Tafeln oder neue Leinwand zu nehmen. Das zuweilen hundertmal wiederholte Uebermalen ließ handwerkliche Rücksichten außer acht und hat die Materie vieler Bilder schwer geschädigt. So groß die Bedenken dagegen sein mögen, sie rauben der Größe des Künstlers nichts. Denn wenn die Einzelheit von dem Uebermalen geschädigt, zuweilen sogar vernichtet wurde, das Ganze, das der Künstler im Auge hatte, gewann. Nur darauf kam es ihm an. Das höchste Gesetz des Künstlers, das ihm das Opfern auferlegt, hat niemand kühner und weniger selbstlos, weniger eitel verstanden. Und keine seiner Uebermalungen hat nicht tatsächlich eine Verbesserung, eine höhere Realisierung angestrebt und erreicht.

Ein Irrtum hat hartnäckiger als alle anderen an seinem Namen gehaftet: der Tadel gegen seine Zeichnung. Keiner erscheint uns heute weniger begreiflich. Er ist nicht Teil einer veralteten Kunstanschauung. Wer so dachte, war aller künstlerischen Regungen bar. Denn solcher Tadel konnte nur der Forderung entspringen, die Kunst müsse wiederholen, statt zu schaffen. Uns scheinen Marées' Zeichnungen die sichersten und überzeugendsten Dokumente seiner Künstlerschaft. Wäre es möglich, so müßten sie zu Tausenden auf unseren Akademien verteilt werden, um den Kunstschülern eine sichere Norm in die Hände zu geben.

Marées starb in Rom am 5. Juni 1887, noch nicht fünfzig Jahre alt, an den Folgen eines Karbunkels. 1891 veranstaltete Konrad Fiedler im Münchener Glaspalast eine Ausstellung des damals zugänglichen Werkes. Seitdem blieb das Andenken an Marées auf die persönlichen

Freunde und Schüler und auf die wenigen Kunstsinnigen angewiesen, die Konrad Fiedlers Schriften zu lesen wußten. Erst seit wenigen Jahren beginnt man, sich auf das große Unrecht an dem größten Meister deutscher Kunst zu besinnen. Die würdige, aber infolge der unglücklichen Räume nichts weniger als einwandfreie Aufstellung eines großen Teils der Bilder in dem abgelegenen Schleißheimer Schlosse trug wenig zum Verständnis bei. Die bayerische Regierung würde sich den Dank der ganzen Nation verdienen, wenn sie in Zukunft die generöse Stiftung auf rationellere Weise zugänglich machte. Hoffentlich bahnt die Ausstellung dafür den Weg. Erfreulicherweise werden die gegenwärtig in der Münchener Secession ausgestellten Werke auf kurze Zeit nach Berlin überführt und dort vom 25. Februar bis Ende März in den Räumen der Berliner Secession vorgeführt werden.

HANS VON MARÉES' LERN- UND LEIDENSJAHRE IN ITALIEN*)

Von Georg Winkler

I.

Wenn bei den meisten andern Künstlern (Genelli, Schwind, Steinle, Führich, Feuerbach, Böcklin) das Verhältnis zum Grafen Schack sich so gestaltete, daß ihre Leistungen einen hinlänglichen und zum Teil reichlichen Entgelt für seine Geldopfer darstellen, so war dies bei dem ebenso talentierten wie ehrenhaften und unglücklichen Hans von Marées nicht der Fall. Von diesem hatte Schack zunächst eine sehr tüchtige und besonders

*) Unser Mitarbeiter stellt uns nachfolgende, seinem Manuskript „Graf Schack und seine Künstler" entnommenen Ausführungen über Marées zur Verfügung, die wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen, wenn sie auch unseren Anschauungen nicht durchweg entsprechen. Die Red.



HANS VON MARÉES — REITSCHULE (1879)



HANS VON MARÉES ENTFÜHRUNG DES GANYMED (1887)

durch ihre satte Farbe für jene Zeit ungewöhnliche Landschaft, „Pferdeschwemme" betitelt, erworben, an ihm weiteres Interesse gewonnen und ihn mit Lenbach nach Italien geschickt, da er glaubte, „daß das Copieren nach alten Meistern zur Ausbildung seines eigenen vielversprechenden Talentes beitragen werde". Sein Freund Lenbach sollte ihm dabei an die Hand gehen. In einem Briefe vom 21. November 1864 spricht dieser seine Befriedigung darüber mit den Worten aus: „Ueber Ihre große Theilnahme, die Sie auch für Marées haben, bin ich hocherfreut; nun wollen wir auch wetteifern, für so viel Güte unsere Dankbarkeit zu beweisen. Marées wird, *nachdem er vorläufig bei mir nach der Natur arbeitet,* die „Galathea" von Rafael copiren. Es scheint mir die beste Wahl — und da Marées voll Eifer und sehr talentvoll ist, so zweifle ich nicht an dem guten Erfolge."

Marées war also Ende 1864 Schüler Lenbachs. Daß er von Schack den Auftrag übernommen hatte, über die Tätigkeit seines Lehrers, sowie der übrigen damals für den Grafen in Rom tätigen Künstler zu berichten, beweist folgender Brief aus Rom vom 6. Februar 1865:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Ihr werthes Schreiben vom 22. Januar habe ich richtig erhalten. Hoffentlich wird nun auch Lenbachs Brief in München angelangt sein und wohl Ihre Besorgnisse betreffs der Thätigkeit Lenbachs beendigt haben. Lenbach arbeitet nur für Sie, Herr Baron, und mit dem Fleiß und dem Streben, welche Sie ja kennen. Er hat 3 eigene Bilder in Arbeit, von denen eines, ein weibliches Bildniß in der Weise des Palma, schon weiter vorgeschritten ist. Nach den Erfahrungen, die Lenbach beim Copiren so außerordentlicher Werke gemacht hat, sind auch die Anforderungen, die er an sich selbst macht, bedeutend gestiegen und kann er deshalb bei eignen

Werken nicht wohl eher ruhen, als bis obigem soweit wie möglich Genüge gethan ist. Ich bin überzeugt, daß die schließlichen Ergebnisse Sie vollkommen mit dem Warten aussöhnen werden.

Außerdem wird Lenbach in 4—5 Wochen Ihnen die Copie des Murillo in der Corsini schicken; er ist schon sehr weit damit vorgeschritten.

Böcklin hat versprochen, sein Bild mit Lenbachs Copie zu senden.

Auch Feuerbach denkt um dieselbe Zeit sein Bild, *Laura in der Kirche*, absenden zu können. Es ist mir nun doch gelungen, mehreremale in sein Atelier einzudringen und habe ich dadurch Gelegenheit gehabt, sein geschicktes und außerordentlich schnelles Arbeiten bewundern zu können. Feuerbach hat in dem für Sie bestimmten Bilde den Moment gewählt, wo Laura in Andacht versunken vor dem Altare kniet und Petrarca, ihr durch einen Pfeiler verborgen, sie betrachtend, dasteht. Ein Priester liest Messe und verschiedene Gruppen von Andächtigen, Männer und Frauen, sind in dem Raum der Kirche angebracht, so daß die farbigen Gewänder der Figuren mit der hellen Architektur lebhaft contrastieren. Er beabsichtigt, es sehr auszuführen.

Dann war ich auch wiederholt bei Dreber;*) derselbe war allerdings fortwährend leidend, was wohl sein Zögern entschuldigt. Jetzt ist er freilich beim Beginnen, und nach dem was er äußert, muß ich schließen, daß es ihm ernstlich darum zu thun ist, für Sie ein möglichst gutes Bild zu verfertigen. Schwarzers**) Atelier ist mir bis jetzt noch nicht zugänglich gewesen, da er noch immer copirt.

Was nun mich anbelangt, so schien es mir vorerst das Beste, fleißig zu copiren; wenn ich mich auch mit eigenen Sachen beschäftige, so können diese doch nur sehr nach und nach entstehen; einerseits aus Mangel an Zeit, andrerseits wegen der sich hier von Tag zu Tag ändernden Anschauungen. Ich bin sehr froh, daß Sie das Copiren des Palma billigen, doch erlaube ich mir hierbei, Ihnen mitzuteilen, daß mir derselbe noch viel Zeit kosten wird, indem dieses Bild trotz seiner geringen Größe eines der schwierigsten ist, die es wohl geben mag. Jedenfalls werde ich alles aufwenden, um es so gut wie möglich zu copiren. Leider habe ich die Erlaubnis für die Galathea noch immer nicht erhalten, und es scheint auch wenig Hoffnung dafür dazusein. Baron Verger hat keine Antwort von dem Herzog Bermudez, dem Besitzer der Farnesina, erhalten und ich wüßte hier Niemand, der sich in dieser Angelegenheit für mich verwenden könnte. Es ist mir dies um so verdrießlicher, als mir gerade diese Arbeit die sympathischste und ich glaube auch die nützlichste wäre. Sollte nun wirklich jede Hoffnung fehlschlagen, so würde es sich darum handeln, ein anderes Bild zu finden, was diesem am ersten gleichkäme. Im Augenblick bin ich noch nicht im Stande, etwas bestimmtes vorzuschlagen; sobald ich aber damit im Klaren bin, werde ich es Ihnen gleich mittheilen, damit ich nach der Beendigung des Palma Vecchio sofort etwas Neues beginnen kann. Ich hatte Lenbach gebeten, bei Ihnen wegen eines Salvators anzufragen, einen solchen würde ich in kleineren Pausen ziemlich schnell copiren können. Wenn Salvator-Rosa auch kein Meister ersten Ranges ist, so ist er doch immer der letzte hervorragende jener großen Kunstepoche und darum auch sehr interessant.

Verzeihen Sie, Herr Baron, daß ich einige Tage mit der Antwort gezögert habe, indem dies aus keinem andern Grunde geschah, als mich noch einmal persönlich von dem Stand der Dinge zu überzeugen, woran man gerade durch die Arbeit leicht verhindert wird. Zum Schlusse bitte ich Sie noch, geehrtester Herr Baron, überzeugt zu sein, daß es unser aufrichtigstes Bestreben sei, Sie zufrieden zu stellen; ich wüßte auch keine andere Weise, in der wir unsere Dankbarkeit ausdrücken könnten. Hochachtungsvollst verbleibe ich

Ihr ergebenster Hans von Marées.

Inzwischen hatte Schack den Vorschlag gemacht, Lenbach solle mit Marées nach Florenz gehen und dort einige seiner Lieblingsbilder kopieren. Am 2. März 1865 antwortete Lenbach: „Ihren sehr gütigen Vorschlag, nach Florenz zu gehen, nehme ich mit größtem Vergnügen an, ich glaube, daß ich daselbst Ew. Hochwohlgeboren am besten werde dienen können .... Da jetzt nicht mehr viel Hoffnung zur Erlaubniß des Copierens der Galathea ist, so geht Marées auch sehr gern nach Florenz. Bis Ende April möchte ich noch gerne hier bleiben, um wenigstens zwei meiner eigenen Bilder zu vollenden, und Ihnen diese Proben meiner Thätigkeit noch vor meiner Abreise übersenden. Wir denken dann Anfangs Mai, wenn es Ihnen so recht ist, nach Florenz überzusiedeln. Marées wird in etwa 4 Wochen mit dem Palma vecchio fertig und denkt dann im April noch den Salvator Rosa zu Stande zu bringen ... Als Postskriptum folgt in diesem

*) Dreber ist in der Schackgalerie durch sein schönes großes Bild „Sappho am Meeresstrande" vertreten.
**) Kopierte die Deckengemälde der Sixtina für Graf Schack.





HANS VON MARÉES — DIE WERBUNG (1885)

Briefe noch die Bemerkung: „Marées' Copie scheint sehr gut zu werden."

Dieser selbst sendete am 3. April 1865 folgenden Brief an Schack:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Bis jetzt habe ich gezögert Ihren werthen Brief zu beantworten, um ganz Bestimmtes über meine hiesige Thätigkeit schreiben zu können. Meine Copie wird in 8 — 10 Tagen fertig sein, und dann werde ich die kurze Zeit, die mir für Rom bleibt, zu einem Versuch, den Salvator zu copieren, benutzen. Ich schreibe absichtlich: einen Versuch; denn es kommt hiebei auf Glück an. Ich habe mir heute das betreffende Bild, welches ein Reitergetümmel darstellt, noch einmal genau und eingehend angesehen und habe gefunden, daß hier von keiner haarscharfen, penibeln Nachahmung, sondern nur einer freien Reproduction die Rede sein kann. Neben dem wilden Ungestüm, welches so viele Werke Salvators kennzeichnet, hat dieses Bild eine Schönheit und Klarheit der Farbe und Erscheinung, die es jedenfalls zu einem Meisterwerk hohen Ranges machen. Lust und Fleiß werden mich die Schwierigkeiten hoffentlich schnell überwinden machen. Lenbachs Copie ist per Eilfracht von hier abgegangen, dieselbe wird Ihnen gewiß viel Freude machen. Eine schlimmere Neuigkeit ist, daß der Herzog Bermudez in Betreff der Galathea abschlägig geantwortet hat; die näheren Motive dazu kenne ich nicht. Für diese Arbeit muß nun Florenz eine Entschädigung bieten. Dort werde ich mich bemühen so sehr wie möglich Ihren Wünschen zu entsprechen. Auch ich bin fest überzeugt, daß das Copieren auf mich auf's Vorteilhafteste wirken wird. Vor einigen Tagen ist zu meiner großen Freude auch Ludwig hier angekommen, wie er mir sagt, schreibt er auch in diesen Tagen an Sie.

Feuerbach, den ich jetzt häufig sehe, will, Ihrem Wunsche gemäß, die Photographie seines letzten Bildes meiner Copie beilegen. Ueber den Tag der Absendung kann ich noch nichts genaueres schreiben, da dieser ja auch von Boecklin abhängt.

Lenbach benutzt die Zeit zu eigenen Arbeiten.



HANS VON MARÉES AMAZONEN (ZEICHNUNG)

Indem ich Ihrem begonnenen Neubau ein gutes Gedeihen wünsche, verbleibe ich, geehrtester Herr Baron, mit der größten Hochachtung ergebenst

H. v. Marées.

Am 30. April 1865 konnte die Kopie des Palma verpackt werden: „Heute, so schreibt Lenbach unter diesem Datum an Schack, hat freuen wir uns jetzt leidenschaftlich, denn Bilder zu studieren und besonders zu copieren sind dort viel mehr als in Rom."

Auf die Dauer den Lehrer und Mentor Marées' zu machen, dazu war Lenbach nicht der Mann. Er war zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Mit einem wahren Hunger stürzte er sich in die „Welten von Schönheit", die



HANS VON MARÉES ZEICHNUNG

Marées die Copie nach Palma mit der Zeichnung von Feuerbach dem Greder (Spediteur) übergeben zur Versendung .... Marées hat sich bei dieser Arbeit sehr angestrengt, auch war er in letzter Zeit unwohl, so daß er die Copie nach Salvator Rosa oder Poussin nicht mehr unternehmen konnte. Zu Hause hat er jedoch ein Bild componirt, worüber er selbst dieser Tage schreiben wollte .... Auf Florenz

ihm in den Werken der alten Meister aufgingen, und schuf neben selbständigen Gemälden jene Meisterwerke der nachbildenden Kunst, die im Gedonsaal der Schackgalerie wie Originale bewundert wurden. Für Marées blieben ihm nur wenige Augenblicke übrig. Der Landschafter Ludwig spricht sich in seinem Brief an Schack vom 2. April 1865 folgendermaßen aus: „Marées, von dem Sie wohl auch

einen Brief erhalten werden, sehe ich öfter. Er ist brav und fleißig, aber von einem fördernden Einfluß Lenbachs auf ihn ist keine Rede. Lenbach bekümmert sich künstlerisch eigentlich gar nicht um ihn und gesellschaftlich hat er ihn nur von allen hiesigen tüchtigen Künstlern abgesondert, denn Lenbach und Andere leben hier überhaupt nicht, als wären sie in Rom, sondern als wären sie in München. Ich muß gestehen, daß mir die nüchterne, spöttelnde Art dieser Herrn hier in Rom einen recht komischen Eindruck gemacht hat, und für sie selbst ist sie jedenfalls recht unfruchtbar. Marées, der, von seinen drückenden Verhältnissen in München befreit, mehr und mehr das Bedürfniß fühlt, sich harmloser zu bewegen, befindet sich nicht ganz wohl in dem Kreis, in dem er lebt, aber er ist zu rücksichtsvoll, um dies auszusprechen, wie er es mir, von dessen Aufrichtigkeit gegen ihn er überzeugt ist, ausgesprochen hat. Er hofft, wenn er von Florenz hieher zurückkommt, mehr in das ihm zusagende Fahrwasser zu kommen. Seine Copie nach Palma wird recht hübsch, und ich freue mich um so mehr dies sagen zu können, als das was er leisten wird, ganz auf seinem eigenen Verdienst beruht."

Um Lenbach Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muß man erwägen, daß er zunächst für sich selbst zu streben und zu sorgen hatte, und daß Marées sich zu seinem Schützling oder Schüler nicht eignete. Auch seine Briefe zeugen von künstlerischer Selbständigkeit und Aussprüche wie: es komme beim Kopieren eines Salvator Rosa auf Glück an, es handle sich um eine freie Nachbildung, sind alles andere eher als schülermäßig. Einerseits wußte er und gab unumwunden zu, daß seine Ausbildung als Maler viel zu wünschen übrig ließ, andererseits hielt er die Tätigkeit des bloßen Kopierens von Meisterwerken als seiner unwürdig und zu wenig nutzbringend für seine Eigenart. So hatte er denn auch während seines ganzen Aufenthaltes in Rom nur ein einziges Bild für die Schackgalerie kopiert, als er am 7. Mai nach Florenz abreiste. Der Eindruck, welchen die Stadt der Medicäer auf ihn machte, spiegelt sich in seinem Briefe vom 12. Mai 1865.

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Es sind nun fünf Tage, daß ich in dem reizenden Florenz bin, und die abermalige Neuheit der Situation mag meine etwas späte Anzeige entschuldigen. Den 2. dieses Monats ist meine Copie von Rom abgesandt und wird wohl kurz nach meinem Brief in München ankommen. Die Transportkosten werden sich höchstens auf 25—30 Fr. belaufen. Die Photographie von Feuerbachs Bilde ist beigepackt; derselbe wird in wenigen Wochen selbst nach München kommen.

Der erste Eindruck von Florenz ist für mich ein außerordentlich beruhigender; man sieht hier deutlich, wie sich die Kunst der Renaissance nachgerade zu ihrer Höhe emporgeschwungen hat; die Folge davon ist, daß auch die größten Meisterwerke dem Verständniß näherliegen, daß man sie wirklich studieren kann."

„Dieser Eindruck wird bestimmend auf meine Kunstthätigkeit sein. Ich werde die hiesige Kunst in einer solchen Weise auszubeuten suchen, daß sie mich nicht allein belehrt, sondern auch zu eigenen Thaten inspirirt. In dieser Weise, geehrtester Herr Baron, habe ich von Anfang den Zweck meines Aufenthaltes in Italien aufgefaßt, sehe aber, daß ich nachgerade denselben etwas aus dem Auge gelassen habe.

Ich erkläre mir dies nun auf folgende Weise: In Rom angekommen, war ich von Allem, was ich sah, schier erdrückt, so sehr, daß ich fast an meinem Berufe zur Malerei verzweifelte, so daß mir vor der Hand nichts anderes übrig blieb, als wenigstens meine Pflichten gegen Sie zu erfüllen. Sie werden selbst finden, daß eine solche Thätigkeit keine sehr belebende und nutzbringende sein kann. Hier haben nun auf mich einige Fresken von Ghirlandajo und die Capelle der Mediceer bis jetzt den größten Eindruck gemacht, so daß ich beschlossen habe, die Köpfe, Figuren u. s. w., die mir am meisten zusagen, genau zu zeichnen, auch vielleicht, wo es möglich ist, etwas mit Farben anzugeben. Hierdurch habe ich nicht nur den Vorteil, den Eindruck dieser Kunstwerke festzuhalten, sondern auch den, die Natur besser kennen zu lernen; denn, trete ich aus den betreffenden Capellen hinaus, so sehe ich in unmittelbarer Nähe, vor den Altären, hinter den Pfeilern, an den Thüren, dieselben Gestalten lebend, die jene alten Meister gebildet haben. Kurz, eine solche Arbeit hat einen poetischen Reiz, während mir in den Gallerieen durch die herumschmierenden Copisten-Schaaren die ganze Malerei verleidet wird. Es ist keine Frage, daß die feinsten Empfindungen, aus denen allein feine Werke hervorgehen, durch die sich zu sehr aufdrängende Prosa erstickt werden müssen. Ich sehe wohl ein, Herr Baron, daß ich Sie durch eine Anzahl regelrechter Copieen für den Augenblick mehr befriedigen würde; aber wo wird mich das zuletzt hinführen? Ich werde nur immer mehr aus mich selbst herausgerissen. Im andern Falle jedoch,



HANS VON MARÉES DER SIEGER (ZEICHNUNG. 1887)

daß Sie mir nämlich Betreffs meiner Thätigkeit freie Hand lassen, werde ich in viel kürzerer Zeit dazu kommen, wieder etwas eigenes zu machen. Ist auch die Zeit, in der Sie etwas erhalten, eine größere, so ist es doch auch um so angenehmer für Sie, Herr Baron, wenn die ganze Welt bei einem sichtbaren Fortschritt, den ich machen werde, sagen wird, daß ich diesen nur Ihnen zu verdanken habe. Abgesehen davon ist ja auch Alles, was ich hier mache, Ihr Eigenthum, und vielleicht werden Zeichnungen nach Ghirlandajo, Filippo Lippi u. a. auch nicht ganz uninteressant sein. Sie werden mir verzeihen, Herr Baron, wenn ich so viel über meine Angelegenheiten spreche; es ist ja aber nothwendig, daß Sie meine An- und Absichten kennen. Gegen meine Ueberzeugung kann ich nicht handeln; wer das thut, muß sich schließlich in Unwahrheiten verstricken, und da wäre es ja besser, gar nicht zu existiren.

Ich bin überzeugt, Sie werden mich für alt genug halten, *meinen* Weg mit Ueberlegung und Eifer fortzuschreiten, für rechtschaffen genug, um niemals zu vergessen, wessen Hand mich aus dem Elend gezogen hat. Hoffend, daß Sie mich nicht mißverstehen werden, verbleibe ich mit der größten Hochachtung ganz ergebenst Hans von Marées.

Meine Adresse ist: Borgo ogni santi Nr. 26, 2° piano."

Von dem in Lenbachs Schreiben angekündigten Originalbilde ist in diesem Briefe keine Rede. Marées scheint es Schack gegenüber nicht der Erwähnung wert gehalten zu haben.

(Die Fortsetzung folgt)

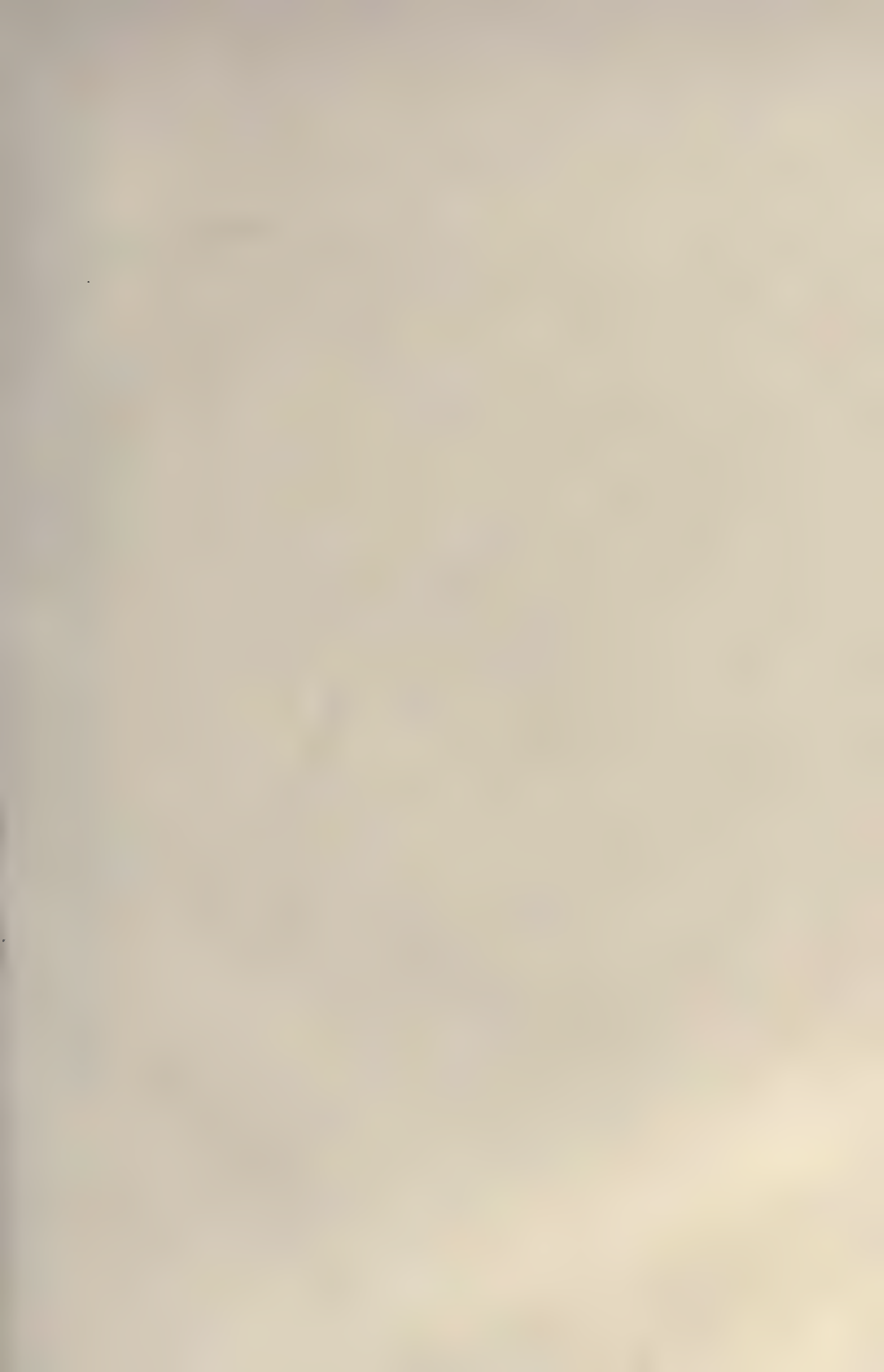
VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Es ist immer ein Experiment, LENBACHsche Porträts in Mengen nebeneinander vorzuführen, wie es *Keller & Reiner* tun. Man kommt dann zu leicht in Versuchung, von »Mache« zu sprechen. Immerhin hinterlassen diese Dutzende von Bismarckköpfen — gute und schlechte — einen starken Eindruck. Im *Kunstsalon Rabl* hängen neben Kollektionen von H. P. FEDDERSEN und JULIUS SCHRAG mehrere kleine Interieurs von H. DE BRAEKELEER, auf den weitere Kreise durch die letzte Belgische Ausstellung aufmerksam wurden; bescheidene Dinge, aber interessant durch delikate Tonwerte. Ferner von HANS THOMA eine Italienerin vom Jahre 1880; spröde in der Malerei, groß in der Formgebung. Bei *Cassirer* sind von HENRI MATISSE einige sehr feine Aktzeichnungen ausgestellt. Das übrige, Malerei wie Plastik: Wahnsinn. Man kommt sich vor wie im Tollhaus. In den Bildern ist eine strenge Reduktion auf einfachste Formen und Farben angestrebt, — sie sollen dekorativ wirken. Unglückseliger Begriff! Es gibt scheinbar keinen Unterschied mehr zwischen den Forderungen, die ein dekoratives Tafelbild, das für ein Zimmer gemalt ist, und denen, die ein Plakat verlangt. Und selbst für Säulenreklame wären manche dieser Dinge zu aufdringlich, zu roh. Im einzelnen findet man dabei raffinierte Feinheiten farbiger Zusammenstellungen und sichere Zeichnung; daß Matisse, ehe er sich in diese Manie verrannte, malen konnte, zeigen einige frühe Arbeiten. — Ist das wirklich noch Kunst? Es ist ein Zeichen für die Verwirrung unserer Zeit in künstlerischen Fragen, daß es wahrhaftig Leute gibt, die ob solcher Werke in Verzückung geraten. Aber es ist ja richtig: man weiß heute niemals mehr, ob man sich nicht gewaltig blamiert, wenn man Dinge nicht schön findet, die von den Kunstpäpsten als die höchste Offenbarung künstlerischen Geistes auf den Schild gehoben werden. — Nicht wahr? — Ueber die Malereien, die den Farbentuben von BENNO BERNEIS entquollen sind, will ich schweigen. R. S.

STUTTGART. Zu den ältesten Künstlern unserer Stadt gehören CARL VON HÄBERLIN und FRIEDRICH KELLER. Beide sind in Württemberg, Häberlin 1832, Keller 1840 geboren. Diese beiden Maler treten nun an einem und demselben Tage mit großen Kollektionen vor die Oeffentlichkeit. C. von Häberlins im *württembergischen Kunstverein* ausgestellte Kollektion zeigt die Arbeiten der letzten Jahre, darunter eine »Christenverfolgung«, die noch ganz Piloty ist, ein großes überaus sorgsam durchgebildetes Familienbildnis »Im Garten« und eine Reihe kleiner Landschaften, die in ihrer gediegenen Zeichnung der landschaftlichen Formen und meist auch geschmackvollen Tonstimmung beim Publikum raschen Anklang fanden. — Weit umfangreicher ist die vom *Stuttgarter Galerieverein* im Museum der bildenden Künste veranstaltete Ausstellung von Werken FRIEDRICH KELLERS. Es dürfte von dem Lebenswerke Kellers in dieser Ausstellung nicht viel fehlen, insbesondere ist die Periode von 1871—1883, die Keller in München verbrachte, durch zahlreiche Werke aus Privatbesitz aufs beste vertreten. Während indessen bei Häberlin die Pilotyschule stark hereinklingt, ist bei Keller die schwere bunte Pracht Pilotyscher und Makartscher Koloristik, deren prangende glanzvolle Inszenierung durch nüchternen Wirklichkeitssinn wenig gedämpft wurde, nur in einigen Skizzen, »Disputation zu Salamanka«, »Maler auf der Studienreise«, »Grablegung« u.a.m. aus den siebziger Jahren zu verspüren, freilich auch in Einzelheiten der großen »Steinbrecher« aus dem Jahre 1879. Ganz famos ist eine Interieurstudie, die in der tiefsonnigen schwärzlichen Pracht der Tonstimmung an Munkacsy's Art gemahnt, dann eine kleine Landschaft von zartem Silberton, an Glanz und Schönheit des Tons eine der feinsten Malereien in dieser Ausstellung, ferner die »Trinkenden Bauern« aus Meister Defreggers Besitz, ein Genrebild, aber eines, das nicht nur erzählen, sondern vor allem ein gutes Stück Malerei bringen will und eine Reihe von Steinbruchstudien, in denen die gelblichsonnigen Töne des Steinbruchs und die bläulich violett schimmernden Farben von Bretterhütten und Steinwägen mit höchster Delikatesse verwoben sind. Auch orientalische Studien, darunter flottgemalte Tierstücke, Kamele, die einer Reise nach Jerusalem entstammen, finden wir. H. T.

WIEN. Die *Secession* hat eine in der Hauptsache graphische Ausstellung eröffnet, zu der sie die Kollektionen dreier wesensfremder Künstler vereinigte; aber im gebührenden Abstande behaupten sie sich gegeneinander recht wohl. Ueberragend ist FRANK BRANGWYN, selbst wenn man, wie es hier geschah, seine Oelgemälde und die großen dekorativen Entwürfe außer Betracht läßt. Unter den nahezu hundert Blättern sind es die zahlreichen Radierungen, aus denen am eindringlichsten seine Meisterschaft der Zeichnung und der Lichtkomposition hervorgeht. Brangwyn, der Weltfahrer, holt sich die Motive aus dem Orient und aus Italien, aus den alten flämischen Städten und schier am ergiebigsten aus England. Sind es dort das Volkstreiben und die vom Zauber des Alters umwitterten Baudenkmäler, die ihn fesseln, so verweilt er hier mit Vorliebe bei dem arbeitenden Volke in allen seinen Verrichtungen in Fabriken und auf den Werften. Die kühn entworfenen Radierungen zeigen die handfesten Leute noch viel unmittelbarer, als es durch den pathetischen Meunier geschehen ist, und aus Schatten und aus Qualm wachsen Kolosse der modernen Technik wie Monumente der Zeit hervor, in der Brangwyn als ihr künstlerischer Apostel kaum seinesgleichen hat. Neben ihm, dem impetuosen Beherrscher der großen radierten Fläche, erscheint der Dresdener OTTO FISCHER als ein behutsam leiser Lyriker. Nach langem Ringen um den eigenen Stil, wobei er immer beizeiten dem lockenden Einfluß, sei es Klingers, sei es Whistlers, sich zu entziehen wußte, hat er am schönsten in den mit der kalten Nadel gearbeiteten Blättern sich selbst gefunden. Ihm sagt am besten zu, was in der Landschaft abseits von dem Treiben der Heerstraße liegt, wie denn auch die Ansichten aus dem Hamburger Hafengebiet seltener den Tumult des Verkehrs als wohlige ruhige Wasserspiegel aufsuchen. Eine Reihe von Pastellen, die zur Winterszeit im Riesengebirge entstanden, geben vornehmlich die feuchtschwere Atmosphäre und die unter dem Schnee schlafende Erde wieder. Endlich, als dritter im ungleichen Bunde, der Wiener Aquarellist LUDWIG RÖSCH. Er ist erst vor etwa zwei Jahren von seinem bis zur Höhe des Mannesalters währenden Aufenthalt im Auslande heimgekehrt. Was er jetzt aus seinen Mappen an die Oeffentlichkeit bringt, stammt, von einigen jüngst in Assisi und in Wien entstandenen Aquarellen abgesehen, aus Spanien, wo es ihm die Architekturen von Sevilla und Cuenca angetan haben. Wie alle aus der früheren akademischen Lehre hervorgegangenen Landschafter huldigte auch Rösch, obwohl er sich bald jedem Zwang entzogen hat, anfangs dem spitzpinseligen Vortrag; die verführerische Eleganz ist ihm geblieben, aber sie wird überschimmert von den leichtflüssigen Tönen der Wasserfarben, zu naturwahrer Durchsichtigkeit. K.

Redaktionsschluß: 26. Januar 1909 Ausgabe: 11. Februar 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





PHILIPP OTTO SCHÄFER
DIE JUGEND DES BACCHUS



PH. O. SCHAEFER BACCHISCHE SZENE

PHILIPP OTTO SCHAEFER

Dem fleißigen Besucher der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast sind in der Luitpoldgruppe wohl öfter Bilder aufgefallen, die durch ihre eigentümliche Technik und ihren feinabgestimmten Gesamtton seine Aufmerksamkeit erregten. Ihr Aussehen erinnerte an die farbenreiche, ein wenig verblichene Pracht alter Gobelins, sie übten wie jene besonders in der kunterbunten Umgebung der Ausstellungssäle eine beruhigende Wirkung auf das Auge aus. Wer genauer zusah, gewahrte mit Staunen, wie sich hier im Rahmen des Staffeleibildes ein außerordentlicher Reichtum, eine überquellende Fülle des Stoffes auf verhältnismäßig beschränktem engen Raum zu entfalten suchte. Die Vermutung lag nahe, eine starke, schöpferisch angeregte Phantasie könne sich im Bilde selbst nicht genug tun, da sie sich auch noch auf die Umrahmung erstreckte und diese mit Arabesken, Schnörkeln und anderen ornamentalen Zutaten schmückte. Es war interessant zu beobachten wie hier ein Künstler, den man für einen Parteigänger der Präraffaeliten halten oder auch der Gruppe Deutscher, in Italien erzogener Künstler zuzählen konnte, abseits des Heerweges der Menge, still seine sonntägliche Straße einherzog.

PH. O. SCHAEFER

In der Luitpoldgruppe fand PHILIPP OTTO SCHAEFER gesinnungsverwandte Mitstrebende in den beiden Schuster-Woldan, in Marr u. a. Obwohl ihm sonst Ausstellungen, die so leicht den Könner verleiten, sich mit aufdringlichen Mitteln in Szene zu setzen, zuwider waren,



PH. O. SCHAEFER MORGEN



PH. O. SCHAEFER EVOKATION



PH. O. SCHAEFER — RAUB DER EUROPA



PH. O. SCHAEFER

ist er dieser Gruppe treu geblieben. Er blieb auch glücklich bewahrt von schnell wechselnden künstlerischen Einflüssen, welche gerade bei dem modernen Kunstbetrieb den Talenten so gefährlich werden. Von Jugend an schwebte ihm ein „Ideal“ vor Augen, an das er glaubte und das ihm den Weg seiner Entwicklung in ganz natürlicher Weise vorzeichnete.

Philipp Otto Schaefer wurde als der Sohn des Professors der Kunstgeschichte Dr. Georg Schaefer 1868 in Darmstadt geboren. Seine Jugend verlebte er in einem kunstbegeisterten Hause; er hatte, da der Vater eine wertvolle Bildersammlung besaß, die schönsten Vorbilder beständig vor Augen. Früh wurde er mit den Werken der Antike und Renaissance bekannt. Das Vertrautsein mit dem antiken Schrifttum führte ihn immer tiefer in diese Welt ein, die unzweifelhaft am nachhaltigsten die künstlerische Richtung seines Talents bestimmt hat. Als sich ihm dann später in der italienischen Kunst die Welt der Formen und Farben erschloß und er sein Auge an den Meisterwerken der Renaissance bilden konnte, entwickelte sich sein Talent schnell zu größerer Reife.

Die nun folgenden Jahre verlebte er in München. Dieser Münchner Aufenthalt, der von 1888 bis gegen Ende 1908 währte, wurde allerdings öfter von Studienreisen und Reisen zum Zwecke der Ausführung von Porträtaufträgen unterbrochen. In München entstanden zumeist alle die Schöpfungen, von denen wir die für seine Arbeitsweise markantesten Beispiele hier im Bilde vorführen und die alle die charakteristischen Eigentümlichkeiten seines künstlerischen Schaffens und seines Stoffgebietes zeigen.

Auf seinen Bildern schreiten Geschöpfe unter einem heiteren Himmel, in einer reichgesegneten Natur wie im Garten Eden leichtbeschwingten Fußes einher. In süßem Nichtstun lagern sie auf der fruchtbaren, lebennährenden Erde, wandeln unter Bäumen, in deren grünem Laub die goldenen Früchte schimmern, tummeln sich mit fabelhaften Meertieren lustig im Spiel der Wellen und Wogen. Zuweilen zeigen sie auch ihre animalische Natur in elementaren Leidenschaften und wilden Kämpfen. Aber niemals ist dieses leidenschaftliche Wesen selbst das vordringliche in diesen Erscheinungen. Diese Wesen scheinen nur da zu sein, um durch den Rhythmus und den



ENTWURF ZUM FRIES IM ZIMMER DER GROSSHERZOGIN IM HOCHZEITTURM ZU DARMSTADT

Fluß der Linien und Kurven, durch das bunte Wechselspiel ihrer Bewegungen das Auge anzuziehen und zu fesseln. Wir sind Zeugen eines wilden Kampfes, sehen mit gespanntem Interesse zu und bewundern die Schönheit in der Entfaltung rhythmischen Linienspiels, den Reichtum an anschaulichen Beziehungen, der sich im Bilde entfaltet.

Philipp Otto Schaefers Kunst führt in die heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen.

Auf allen seinen Bildern verherrlicht er das Animalische des menschlichen Körpers, zeigt uns die ornamentale Schönheit der Formen, wie sie sich im Spiel der Kräfte, im Laufen, Springen, Tanzen, Ringen und Kämpfen entfaltet.

Der Fluß der Linien strömt wie ein ununterbrochener Wohllaut dahin. Die auf reiche Kontrastwirkungen gestimmten Bildkompositionen sind wie symphonische Dichtungen aufgebaut. Dieser Aufbau ist in seiner zeichnerischen Komposition oft sehr mannigfaltig, es liegen ihm als Grundschema kreisförmige, elliptische und parallele Anordnungen zugrunde.

Die Komposition nimmt auch Bedacht auf die räumlichen Wirkungen, das gegenseitige Verhältnis der Erscheinungen im Raume. Die menschliche Figur und ihre Stellung im Raum, ihre unerschöpflichen Beziehungen zu der umgebenden Natur, bildet ein immer wiederkehrendes Motiv auf Schaefers Bildern.

Die Zeichnung dient ihm als das vorzüglichste Mittel, diese Beziehungen der Erscheinungen unter- und zueinander zum Ausdruck zu bringen. Die Farbe tritt hinzu; sie ist ihm aber auch gleichzeitig ein Mittel, um malerische Stimmungen auszudrücken, welche nicht allein durch die Linie und die Form angedeutet werden können. Schaefer sucht die Farbe allgemeinen Gesichtspunkten unterzuordnen, daher er oft die Glut des Kolorits durch die Kühle des Tones abdämpft. Es ist eben der Ton, der sich aus dem Stil des Ganzen ergibt. Es ist klar, daß ein derartig veranlagtes Talent seine Phantasie nicht auf die Dauer in das Prokrustesbett des Staffeleibildes zwängen läßt, sondern versucht, seinem Drange nach großzügigem Schaffen doch wenigstens in Skizzen von Wand- und Deckengemälden Luft zu verschaffen.



PH. O. SCHAEFER DAS GEWERBE

Immer lauter erscholl daher sein Ruf „Gebt mir Wände“!

Wie so manchem anderen modernen Künstler kam ihm die erhoffte Erlösung von einer Seite, von der er sie kaum erwartet hatte.

Die jüngste revolutionäre Bewegung im Kunstgewerbe hatte den Boden für ein gesundes Verständnis der Anwendung der Kunst im Leben bereitet.

Es ist allgemein bekannt, welches Verdienst in diesen Bestrebungen dem für die Kunst begeisterten Großherzog von Hessen und der von ihm ins Leben gerufenen Darmstädter Kolonie zukommt. Hier wurde zum erstenmal wieder offenbar, was die Kunst unserem Leben sein könnte, wenn sie unsere Umgebung schmückt und verschönt.

Josef Olbrich, vom Großherzog an die Spitze der Kolonie berufen, hat sein kurzes Leben voll Arbeit in den Dienst dieser Idee gestellt und sich rastlos darum bemüht. Sein letztes Werk war die Erbauung des von der Stadt Darmstadt zur Erinnerung an die Hochzeit des Großherzogs gestifteten Hochzeitturmes.

Olbrich hat in dem Turme mehrere Räume geschaffen mit der ausgesprochenen Absicht, darin erlesene Werke der Malerei zu ihrer vollen Geltung zu bringen. Der Raum wurde deshalb architektonisch einfach gehalten, die gediegene Ausstattung sollte den notwendigen Rahmen für die Bilder bieten, so daß diese wie in alten italienischen Palazzi in vornehmer Umgebung unmittelbar zum Beschauer sprechen. Olbrich hatte sich dabei zeitig die Mithilfe Philipp Otto Schaefers versichert und eine Stiftung des hessischen Standesherrn, Baron von Oettingen, ermöglichte auch bald die Ausführung der geplanten Fresken.

Schaefer wählte mit Rücksicht auf die Bedeutung des Turmes als Gegenstand der Darstellungen einen Hochzeitszug, der sich in einer offenen Säulenhalle bewegt.

Der für eine auf drei Wände verteilte malerische Darstellung ungemein dankbare Stoff ermöglichte, ja forderte sogar eine kompositionelle Anordnung und Entfaltung, wie sie gerade Schaefers Kunstweise eigen ist.

Es war ganz natürlich, daß er darin das Nächstliegende, alle die vielfachen Beziehungen zur Heimat, zum Volkstum und zur heimischen Landschaft zum Ausdruck brachte.

So sehen wir denn in dem Hauptbilde (Abb. S. 279) in sinniger Weise den Anlaß für die ganze Schöpfung in künstlerischer Gestaltung zum Ausdruck gebracht. Im Mittelpunkt steht das großherzogliche Paar, das die Ringe wech-



PH. O. SCHAEFER
ENTWURF ZUM FRIES IM ZIMMER DER GROSS-HERZOGIN IM HOCHZEITTURM ZU DARMSTADT



PH. O. SCHAEFER FEUER

selt. Es sind idealisierte Gestalten, individuell charakterisiert und doch im Bereich der poetischen Wirklichkeit des Bildes stehend, was schon durch die frei erfundene malerische Gewandung sehr glücklich ausgedrückt wird. Um das Paar scharen sich Liebesgötter mit Fackeln, Blumen und Kränzen.

Der in der Mittelgruppe stark hervortretende Kontrast unterschiedlicher Größenverhältnisse, wie in den beiden großen Figuren und den kleinen Genien zur Seite, ist hier ein im Dienste künstlerischer Symbolik klug angewandtes Mittel zur Steigerung der Wirkung und des Ausdrucks. Ebenso wichtig für die geschlossene einheitliche Wirkung der Mittelgruppe ist der Teppich im Hintergrund, der die Aufmerksamkeit auf die beiden Hauptpersonen lenkt und sie mit plastischer Deutlichkeit vor Augen führt.

Zu beiden Seiten wird wieder die offene Halle mit Gärten und Lauben sichtbar, der Blick dringt weit hinaus in die Landschaft; im Hintergrund sieht man das Stammschloß der Braut, Linch.

Auf der Wand rechter Hand hat der Künstler die freudige Anteilnahme der Bevölkerung am Feste, wie sie sich bei alt und jung kundgibt, geschildert.

Die Wand linker Hand schmückt wieder ein in der Komposition sehr gelungenes Bild mit stark betonter Mittelgruppe. Es ist eine von schönen Frauengestalten dargebrachte Huldigung, die, wie die leicht erkennbaren Symbole zeigen, die schönsten Städte des Landes repräsentieren. Lustiges Volk drängt auf der einen Seite herzu; die sagenumkränzte Landschaft am Rhein wird durch weitere sinnige und bedeutsame Gestalten eindrucksvoll verkörpert. Eine reichgegliederte Landschaft bildet den stimmungsvollen Hintergrund (Abb. S. 277).

Aus allem, was die Entwürfe des Malers zeigen, tritt uns seine künstlerische Absicht klar und deutlich entgegen: nämlich einem bildgeschmückten Raume eine Stimmung zu geben, die den empfänglichen Sinn des Beschauers gefangen nimmt, ihn der Wirklichkeit entrückt und ihm die Dinge dieser Welt wie im Traume erscheinen läßt. Sobald er sich aber in die Darstellung versenkt, wird ihm in den dargestellten Dingen die Wirklichkeit schöner und edler erscheinen. Es wird sich erfüllen, was dem Künstler immer als sein höchster Wunsch vorschwebte, vornehme Räume mit seiner Kunst auszustatten, zur Freude und zum Genuß der für Schönheit empfänglichen Menschen.

A. H.



PH. O. SCHAEFER WASSER

HANS VON MARÉES' LERN- UND LEIDENSJAHRE IN ITALIEN

Von Georg Winkler

II.

Es ist mir nicht bekannt, wie weit sich Schack auf die Pläne seines ebenso ehrenhaften wie hochstrebenden Schützlings einließ. Die Nachricht, daß derselbe nicht mehr kopieren wolle, dürfte ihn unangenehm berührt haben, denn zum Kopieren von Werken, an deren Nachbildungen er sich täglich in seiner Galerie erfreuen könne, hatte er Marées nach Italien geschickt! Zunächst scheint Schack abgewartet zu haben, bis sich in der Seele des Künstlers die durch die überwältigenden Eindrücke der toskanischen Hauptstadt entstandene Gärung ausgetobt hatte. Dies war schon am 10. Juli der Fall, an welchem Tage ihm Marées folgendes aus Florenz meldete:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Hoffentlich werden Sie meinen Brief erhalten haben, in welchem ich Ihnen meine Pläne für diesen Sommer mittheilte. Jetzt kann ich Sie benachrichtigen, Herr Baron, daß die Copie nach dem Titian im wesentlichen beendigt ist, bis auf einige Retouchen, die ich erst dann vornehmen kann, wenn das Bild gehörig ausgetrocknet ist. Leider kann ich den Andrea nicht sofort anfangen, da er noch immer von Andern in Anspruch genommen ist. Es ist hier eben das Unglück, daß die schönsten und die zum Copiren am meisten geeigneten Bilder fast fortwährend besetzt sind."

„Nun habe ich, um doch stets für sie thätig zu sein, um das Reiterportrait Philipp IV. von Velasquez eingegeben und werde es wohl noch in dieser Woche beginnen können. Es ist das schönste Reiterportrait, welches ich kenne, und ich glaube, daß ich es in außerordentlich kurzer Zeit werde copieren können. Dasselbe, denke ich, wird dann auch beim Andrea der Fall sein, denn die größere Uebung hat auch eine größere Praktik zur Folge.

Da der italienische Sommer nicht ganz ohne Einfluß auf mich ist, muß ich mich allerdings auf das Copieren beschränken; mit um so größerer Energie werde ich dann im Herbst meine eigenen Arbeiten wieder aufnehmen.

Wenn Sie es gestatten, Herr Baron, möchte ich meine florentinischen Arbeiten zusammen von hier absenden, oder doch wenigstens den Titian und Velasquez, welche von ziemlich gleicher Größe sind.

Indem ich hoffe, daß auch meine hiesigen Arbeiten schließlich zu Ihrer Zufriedenheit ausfallen werden, verbleibe ich mit der größten Hochachtung ganz ergebenst

Hans v. Marées.

Die Antwort auf diesen, im wesentlichen rein geschäftlichen Brief, schickte ihm Schack durch Lenbach, wie aus einer Bemerkung des Lenbach'schen Briefes vom 28. Juli 1865 hervorgeht, in welchem die von Marées begonnene Kopie des Velasquez mit den Worten erwähnt wird: „Er hat es sehr gut angelegt."

Am 11. August konnte Lenbach Marées noch loben: „Marées copirt jetzt sehr fleißig, die Copie nach Velasquez ist bald fertig." — Am gleichen Tag schrieb Marées folgenden Brief an Schack:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Ihren geehrten Brief habe ich richtig erhalten, sowie auch durch Lenbach den Wechsel, wofür ich hiemit meinen besten Dank abstatte. Da Fenzi die Wechsel nicht acceptirt hat, so hat sie Lenbach nach München gesandt, wo dann Herr Oberndoerffer am besten wißen wird, was zu thun ist.

Mit dem Velasquez bin ich schon sehr weit vorgeschritten, und ich glaube sagen zu dürfen, daß derselbe in jeder Beziehung besser werden wird als der Palma. Der Andrea wird nicht frei, darum habe ich ein weibliches Bildnis von Raphael, bekannt unter dem Namen der „Donna velata" gewählt. Dieses Bild ist eines von denen, die, je öfter gesehen, um so mehr gefallen. Ich hoffe, Herr Baron, daß Sie diese meine Wahl billigen werden; es ist ein ganz außerordentlich reizendes Bild; auch habe ich schon alle nöthigen Schritte gethan, um es zu erhalten. Man muß hier immer schnell bei der Hand sein, sonst geht eine Masse Zeit verloren. Wenn ich in meiner Arbeit glücklich bin, so kann ich vielleicht Anfang Oktober alle drei Bilder von hier absenden.

Wenn ich auch hier so fleißig und thätig bin wie es mir möglich ist unter den gegebenen Umständen, so freue ich mich doch auch deßhalb ganz besonders auf Rom, weil ich dort, ganz Herr meiner Zeit, meine Kräfte jedenfalls noch viel mehr anspannen kann. Sobald die dritte Copie vollendet sein wird, werde ich dann gleich nach Rom abreisen, um so schnell wie möglich wieder in der Arbeit zu sein.

Mit der größten Hochachtung verbleibe ich ganz ergebenst

Hans v. Marées.

Viel Freude an der Arbeit des Kopierens leuchtet aus diesem Briefe nicht hervor. Marées hofft auf Rom, wo er sie abschütteln und sich ganz seiner eigentlichen Aufgabe hingeben kann. Nachdem er von Florenz nach Rom übersiedelt war, schrieb Lenbach am 5. September 1865 an Schack: „Ich bin sehr gespannt, was Marées in Rom malen wird, *copiren, das habe ich schon gesehen, ist seine Sache nicht.*" Nach dem Vorausgehenden ist das so aufzufassen: Er kann zwar kopieren, aber er will nicht.

Schack ließ den jungen Künstler gewähren. Er durfte ganz seine eigenen Wege gehen. Während der Graf sonst Bilder nur nach Skizzen unter Vereinbarung der Größe und des Honorars bestellte, ließ er Marées völlig freie Hand. „Die großen Venetianer", schreibt er in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung", „besonders der unvergleichliche Giorgione schwebten Marées als Muster vor, und er mühte sich jahrelang in Rom, ein Bild im Stil und in der Farbe dieses Meisters hervorzubringen, von welchem er träumte, es werde die schönste Zierde meiner Galerie werden. Sein ernstes unablässiges Ringen flößte mir Achtung ein, und obgleich mir Kopieen von seiner Hand lieber gewesen wären, ließ ich ihn gewähren."

In Rom schloß sich Marées mehr und mehr von seinen Bekannten ab und arbeitete, einem Alchymisten ähnlich, an seinem Lebenswerk, dessen wundergleiches Erscheinen er von Tag zu Tag, von Monat zu Monat erwartete. Schack mußte auf den nächsten Brief dreiviertel Jahr lang warten. Er lautet:

Rom, den 11. Mai 1866.

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Verzeihen Sie mir, daß ich so lange geschwiegen und nicht nur dieses, sondern daß ich auch bis jetzt nicht im Stande war, mein Versprechen behufs der beiden abzusendenden Bilder halten zu können. Es ist für mich allerdings ein nicht wenig drückendes Gefühl, Ihnen meinen Eifer und meine Absichten nicht so schnell durch fertige Werke beweisen zu können, wie ich es wohl anfangs glaubte, und dadurch vielleicht Ihre Unzufriedenheit zu erregen. Wenn Sie indessen in Erwägung ziehen, Herr Baron, wieviel mir mangelte, wie Vieles ich zu lernen hatte und noch habe, um in meinen Werken nur einigermaßen mit der Umgebung zu harmonieren, so werden Sie gewiß noch einige Geduld mit mir haben. Ich weiß sehr wohl, daß ich nicht sobald im Stande sein werde, Tadelloses zu leisten, aber zum Wenigsten muß die Intention eines Bildes klar ausgedrückt sein, ehe ich ein solches die Reise von Rom nach München machen lassen darf. An meinen Anstrengungen werden Sie nicht zweifeln und überzeugt dürfen Sie sein, daß



PH. O. SCHAEFER — ZEICHNUNG

dasjenige, was Sie von mir erhalten werden, sei es wie es sei, das Beste sein wird, was ich aus mir habe, sozusagen herauspressen können. Aber ich bedarf unbedingt noch der Sommermonate dazu. Auch kann ich nicht sagen, ob ich wirklich vier Bilder bis dahin vollenden kann.



PH. O. SCHAEFER HEIMKEHR DES BACCHUS

Vertrauend, mir wenn auch langsam, doch schließlich Ihre Zufriedenheit zu erlangen, verbleibe ich hochachtungsvollst H. v. M.

Wie Marées sich von seinen Freunden zurückzog, so verstummte er auch Schack gegenüber die nächsten Jahre vollständig. So mußte sich sein Verhältnis zu seinem Auftraggeber allmählich trüben. Denn Schack, an reiche Ergebnisse seines Mäcenatentums durch Genelli, Feuerbach, Lenbach, Böcklin u. a. gewöhnt, konnte unmöglich jahrelang Lust behalten, seine ohnehin bis aufs äußerste durch seine Künstler in Anspruch genommenen Mittel nutzlos zu schwächen. Zweieinhalb Jahre wartete er mit Geduld auf das Eintreffen eines Bildes, das die Fortschritte des so fleißigen und ernsten Künstlers bekunden sollte, am 8. November 1867 aber verlangte er endlich zu wissen, wie es mit Marées und seinem Werke stehe.

(Der Schluß folgt)

IVAN MESTROVIC AM BRUNNEN DES LEBENS

IVAN MESTROVIC

Von Dr. Ludwig W. Abels

Ich will nicht viele Worte machen. Will dieses interessante Phänomen, das seit einigen Jahren die Welt immer intensiver zu interessieren und aufzuregen beginnt, nach meiner Kenntnis seiner Persönlichkeit kurz charakterisieren, will aber auch mit meiner Schätzung seiner Arbeiten, seiner Stellung in der Zeitkunst nicht zurückhalten, auf die Gefahr hin, daß mich mancher einer einseitigen Geschmacksbildung und der Parteilichkeit bezichtigen werde.

Man möge zuerst die hier abgebildeten Werke von Mestrovic betrachten, die etwa den dritten Teil seiner wichtigeren Arbeiten darstellen (speziell die letzten Skulpturen, die im Salon d'Automne großes Aufsehen erregten und von der gesamten Pariser Kritik zu den bedeutendsten Erscheinungen dieser Ausstellung gezählt wurden, konnten vorläufig noch nicht aufgenommen werden); wenn man dann erfährt, daß der Schöpfer dieser so mannigfaltigen und doch so ausgesprochen eigenartigen Gebilde ein junger Mann von 24 Jahren ist, der Sohn eines Bauern und Hirten aus den unwirtlichen Bergen Dalmatiens, selbst noch bis zu seinem 13. Lebensjahr in ländlicher Tätigkeit befangen, — dann wird man die Seltenheit dieser Kunsterscheinung sofort begreifen. Wild, unheimlich, dämonisch wirkten seine ersten, in Ausstellungen des Wiener Hagenbundes und der Seces-



IVAN MESTROVIC

sion auftauchenden Skulpturen. Eine Unerschrockenheit gegenüber dem Häßlichen paarte sich mit einem sinnlichen Wühlen in rassigen Schönheitsmotiven, in kräftigen Körperformen, in buschig gewölbten Haaren —. Und alles wirkte eruptiv, wie aus einem Guß, unabänderlich, nicht wie das absichtlich Zusammengetragene eines Genie-Strebers. Den größten Eindruck (von diesen frühen Werken) machte „Der Fuß Gottes", ein zusammengeballter Klumpen abergläubisch verzagter, ringender, flehender, klagender Menschenleiber, zertreten von einem gigantischen Fuß (Abb. s. unten) —. Die ganze sklavische Devotion der südslavischen Landbevölkerung war in diesem Symbol zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Daneben aber gab es scharf erfaßte, den ungetrübten Blick für das Lebendig-Charakteristische beweisende Porträts; bereits als Knabe hatte der Künstler viele seiner Landsleute in Spalato zu porträtieren gehabt, und bald eine große Uebung erlangt.

Schon in diesen frühen Werken zeigte sich ein Hang zum Stilisieren, der freilich noch von mannigfachen Vorbildern, von Biegas Bol, Rodin u. a. beeinflußt erschien. Ivan Mestrovic war damals an der Wiener Akademie der bildenden Künste als Schüler eingetragen; und gerade in den Jahren 1900 bis 1904 brachten die rasch wechselnden Kunstausstellungen eine solche Fülle wichtiger Anregungen, Werke französischer, deutscher, russischer etc. Meister, daß der junge, eigensinnig seinem Kopf folgende Künstler bei seinen Professoren das allerwenigste lernte. Das Technische hatte er sozusagen von Geburt aus in den Händen; und die Bildungselemente der modernen Kultur ergriff sein elastischer Geist im Fluge.

Dann aber begann eine Reaktion. Als alles Neue und Fremde verarbeitet war, kam die angeborene Eigenart mit der Kraft des Selbsterhaltungstriebes wieder zum Vorschein: Das leidenschaftliche Empfinden des Südslaven, die von Sage und Volkslied genährte Phantasie, und ein Stilgefühl, das gewiß angeboren, jedoch durch starke in der Jugendzeit von den Kunstdenkmalen der dalmatinischen Küstenstädte empfangene Eindrücke entscheidende Richtung erhalten hat.

Zugleich erhielt Mestrovic, der bald bekannt geworden war, mehrere größere Aufträge im Material durchzuführen. Ein Denkmal für den Dichter Botic, in Bronze (s. Abb. S. 291); es ist in Spalato aufgestellt. Mehrere Reliefs für Fassaden und Hallen. Porträts in Marmor. — Das Material



IVAN MESTROVIC DER FUSS GOTTES



IVAN MESTROVIC
BILDNISBÜSTE

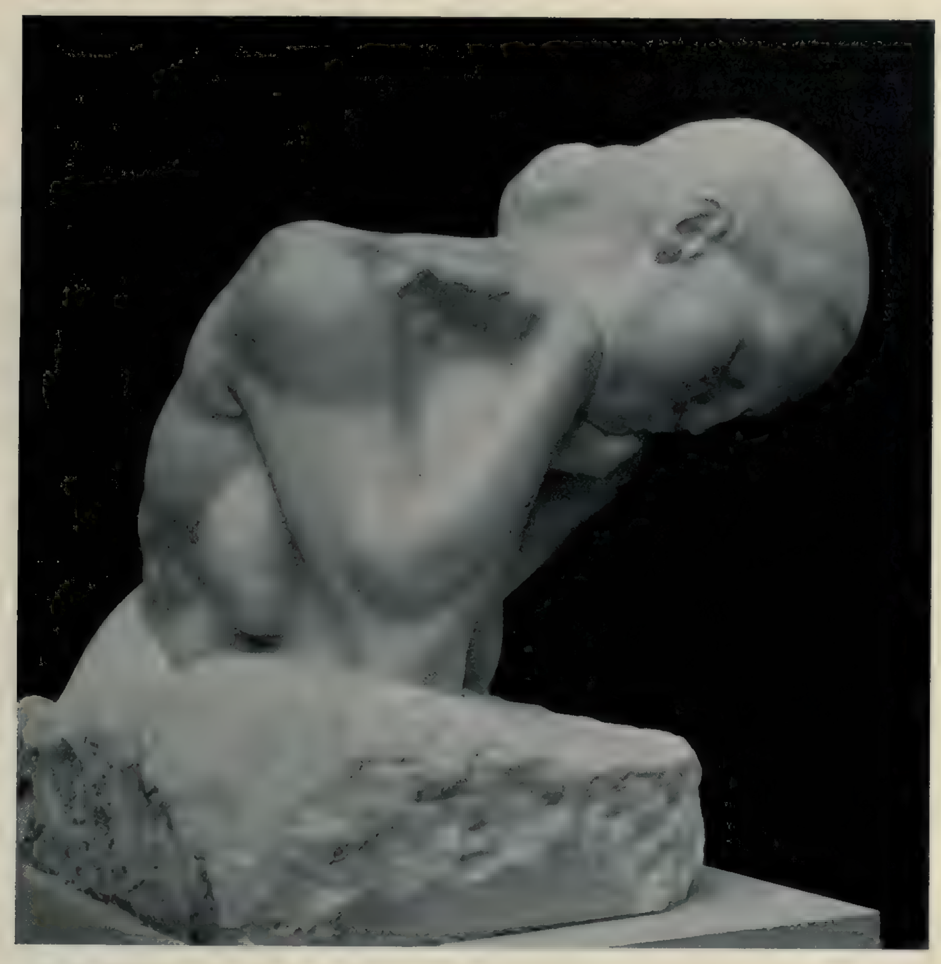
erzieht. Immer sparsamer wird der Künstler; schlichte knappe Formen, ein enges Aneinandergliedern der Körperteile, einen strengen Rhythmus der Bewegungen, eine flächige, möglichst wenig durchlöcherte Gesamtansicht, — das sind die Ziele der besten modernen Plastiker. Aber manche bleiben im historischen Stil stecken, kopieren die gotische, die ägyptische Formenwelt. Mestrovic hat seinen eigenen Stil. Alle die genannten Elemente sind davon aufgesogen worden; die Heimateindrücke leuchten am stärksten hervor; aber das Ganze ist in seiner Art einzig, ist echter Mestrovic. Das kann man von wenigen Künstlern der Gegenwart sagen.

Am gewaltigsten offenbarte sich die große Kraft des Künstlers in dem „Quell des Lebens“ (Abb. s. S. 294 u. Jahrg. 1907/8 S. 391). Die Abbildungen hier können keinen Begriff geben von der überwältigenden Wirkung dieses in der Vorhalle des Palais Wittgenstein aufgestellten Wandbrunnens. In zehn Monate langem Kampfe hat der Künstler dieses großzügige, schlichte und doch an Leben und Poesie reiche Werk dem härtesten Material abgerungen. Man beachte die mächtige Architektur dieses Wandbrunnens, eine natürliche Architektur ohne aufgeklebte Konsolen oder Kapitäle. Wie sich die Phantasie kindlicher Epochen den Menschen aus Staub erschaffen vorstellt, so scheinen diese vier Gestalten aus dem Felsen gezeugt. Die einfache Urauffassung der Quelle als der Lebensspenderin ist in menschlichen Formen verkörpert. Von links naht ein junges Paar, dürstend und heiß verlangend dem rätselhaften Born; und zur Rechten steht ein altes Menschenpaar, das all die Macht und den Segen der Lebensquelle gefühlt und ausgekostet hat, mit ehrfurchtsvoller, resignierter Gebärde. In festgeschlossener Masse und dabei doch lebensvollster Durchgliederung sind diese Körpergruppen dem Aufbau des Wandbrunnens angeschlossen, der nach oben durch einen vorspringenden Halbbogen abgegrenzt ist; in der Seitenansicht ist nur je eine Figur zu sehen, die zweite verschwindet in der Felswand. Aus der Fläche unter dem Bogen quillt in zartem Relief die Form eines mütterlichen Busens, und eine schlanke Geisterhand drückt, zwei Finger vorspreizend, — wie es die Mütter tun, die ihrem Kindlein die Brust reichen, an dieser segenbergenden Schwellung. Unterhalb dieses mütterlichen Quells zieht sich, friesartig angeordnet, ein Reigen von Kindergestalten in Relief die Wand entlang, von dem jungen Paar zum alten hinüber: die Früchte des Lebensprozesses und die Keime zukünftiger Lebensquellen. — Dann noch am Boden vorn im Viereck ein kleines Wasserbassin, aus dem ein feiner Springbrunnen emporzischt. Das ganze 3 m hohe und etwa 2 m breite wuchtige Werk, aus *einem* Riesenblock *schwarzen belgischen Marmors* herausgehauen, wirkt in der sprechenden Knappheit der — durchwegs der Menschenwelt entnommenen und in einfachster Formel gebundenen — Züge wie eine mystische Offenbarung der Ewigkeit.

Ich habe dieses Opus eingehender geschildert, weil es an einem Wendepunkt in der Entwicklung des Künstlers steht. Was Mestrovic seither geschaffen: Zwei meisterliche Figuren von Adam und Eva, einige Säulen, Postamente, Vasen mit figuralen Darstellungen — ist derselben künstlerischen Auffassung entsprungen. Auch als Zeichner und Radierer hat der Künstler in der letzten Zeit Interessantes geleistet. Sein Geist beschäftigt sich gern mit den Sagen seines Volkes. Auch einige der hier abgebildeten Plastiken, (so das Relief Abb. S. 290) behandeln



IVAN MESTROVIC AKT



IVAN MESTROVIC — DIE VERLASSENE

solche Motive. Die Legende berichtet, daß bei der Erbauung der Stadt Skutari eine Frau in die Grundmauern eingeschlossen werden mußte, um dem Werke Festigkeit gegen zerstörende Mächte zu gewähren. Sie war mit diesem Opfer einverstanden und bedang sich nur aus, daß man in der Mauer zwei Oeffnungen, in Gesichts- und in Brusthöhe, lassen solle, damit sie ihr Kindlein noch bis zu ihrem Tode sehen und nähren könne. Mutterliebe bis in den Tod, das ist das Fundament der Volkskraft.

Und aus der naiven Kraft volkstümlicher Empfindung und Vorstellung erwächst uns hier eine künstlerische Potenz, die imstande ist, uns an eine große Zukunft der Kunst glauben zu machen!

GEDANKEN ÜBER KUNST

„Nicht schön sehen, sondern gut sehen.“

■

Nichts Kleinliches ist in der Natur. Was in der Natur stört, soll auch im Bilde stören. *Leibl*

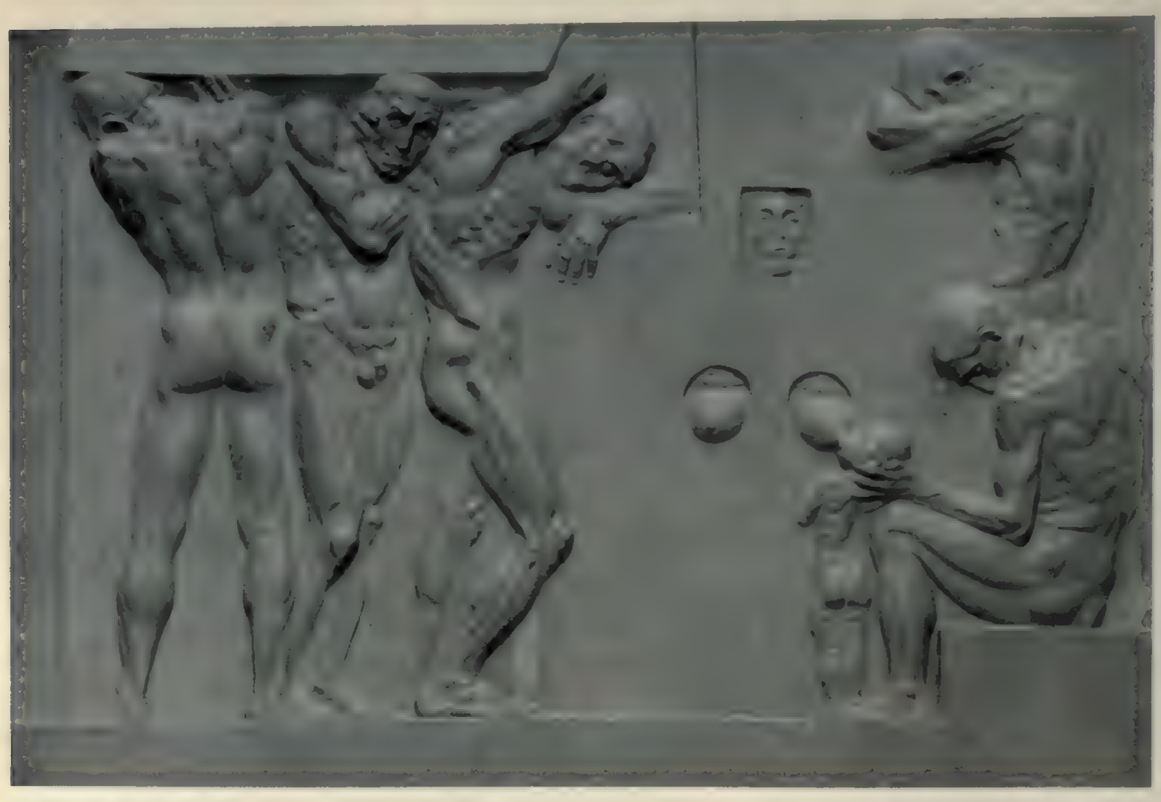
VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Die augenblickliche Speisekarte künstlerischer Genüsse ist sehr reich besetzt. Draußen am Kurfürstendamm das heiß umstrittene Brahmsdenkmal von KLINGER; in der *Akademie* gleich zwei größere Darbietungen: die SCHADOW-Ausstellung und eine *Ausstellung von Mitgliedern der Akademie.* Ein kurzes Eingehen auf die drei Darbietungen an dieser Stelle erübrigt sich, da sie alle noch eine eingehende Würdigung erfahren sollen. Aber auch sonst setzt man uns genug des Guten und Schlechten vor. Prächtige Dinge bei *Cassirer.* Voran das Halali von COURBET, in dem der rote Rock des Hornbläsers wie eine Fanfare aus der groß gesehenen und kräftig gemalten Landschaft herausklingt. Weiter eine ganze Reihe Landschaften von CLAUDE MONET. Aus den 1870er Jahren noch die feste Malerei mit schweren dunklen Schatten, die sich dann immer mehr auflichten, bis schließlich Form und Farbe völlig in lauter Licht aufgelöst erscheinen. Die letzte Konsequenz dieses Stiles ist wohl in dem dampfenden Nebelmeer gezogen, das die Waterloobrücke in den phantastischsten Farben umdampft. Hier wird der Realismus zu Poesie. HEINRICH HÜBNER stellt die Resultate seiner Japanreise aus. Hier haben wir endlich einmal Japan, wie wir es sehen, nicht durch die japanische Brille, nicht nur dekorativ stilisiert

— wie etwa von Orlik — gemalt, sondern mit den uns vertrauten Mitteln moderner europäischer Oeltechnik und Anschauungsweise. Gott sei Dank, daß der Künstler sich treu geblieben und nicht dem Japonismus verfallen ist, denn nun erst wird uns die Möglichkeit gegeben, unsere Eindrücke der japanischen Malerei am Objekt selbst zu kontrollieren. Und den Charakter dieses einzigartigen Landes und seiner Leute hat Hübner voll erfaßt und übermittelt. Starke Silhouettenwirkungen sind das Beste, was ARTHUR SEGALLS harter Pointillismus erzielt; PHILIPP FRANCKS farbfreudige Landschaften wirken vielfach unruhig und leiden oft an einem Mangel an Tiefenwirkung. Außer einigen prächtigen Tiergruppen von AUGUST GAUL ist eine größere Zahl von Plastiken von HERMANN HALLER ausgestellt, die ein sehr sicheres, eigenes Form- und Stilgefühl erkennen lassen; wenn sie nur nicht in dem abscheulichen, porösen Kalkstein imitierenden Material ausgeführt wären.

Bei *Gurlitt* begegnet uns KLEIN-CHEVALIER mit großen breitgemalten, kräftig tönenden Arbeiten. Sein Problem ist die Bewegung des menschlichen Körpers; darin leistet er recht Gutes trotz mancher Leerheiten; Besseres sicher als im Porträt, wo er die Farbe dämpft und konventionell wird. Die Arbeiten K. OTTO MÜLLERS (Berlin) bedeuten das genaue Gegenteil. Mädchen- und Knabenakte am Strande, in allerweichsten verblaßten Tönen, fast visionär-traumhaft, eine Note lyrischer wie Ludwig von Hofmann, an den die Dinge entfernt anklingen. In diesem Künstler, der hier sich zum ersten Male vor dem Publikum zeigt, steckt eine hochachtbare dekorative Begabung und feiner Farbensinn. Den Namen muß man sich jedenfalls merken. CARL HOFER malte im Jahre 1907 seine Akte in Braun; 1908 aber hat er sich auf kalte Töne, die zwischen rosa, gelb und grau schwanken, eingeschworen. Die Schatten sind in diesem Jahre grün. Die Nasen seiner Figuren scheinen entweder syphilitisch entstellt, oder aber sie liegen wie dicke Fleischklumpen unter grinsenden Schlitzaugen. Dabei sind die Körper gut modelliert und in der Bewegung vielfach vorzüglich erfaßt. Komponiert sind die Bilder meist sehr schlecht; Hofer kann seine Akte nicht bildmäßig zusammenbringen — oder will er nicht? Das ist's: überall muß ein Pferdefuß heraussehen! Die Aquarelle von MAX SCHLICHTING (Berlin), Motive von den oberitalienischen Seen, machen einen wenig erfreulichen flauen Eindruck.

Als bildliche Parallele zu der alljährlichen Geweihausstellung bringt die Galerie *Eduard Schulte*, wie in jedem Januar, so auch jetzt wieder eine *Jagd- und Sportausstellung*. Vom Standpunkte des Nimrods mag hier manches Interessante vorliegen, von der rein künstlerischen Warte aus sieht man freundlich darüber hinweg. Weiter Porträts in Hülle und Fülle; zwei Künstler sind mit besonders reichen Kollektionen vertreten: A. DE LA GANDARA und WALTHER FIRLE. Der Pariser stellt zwölf mondäne Damenbildnisse zur Schau, trocken, aber sehr sicher und virtuos gemalt; ohne den Versuch, eine ernsthaftere Charakteristik in die mehr oder weniger hübschen Larven zu bringen; ein einzelnes von diesen Bildern würde einen gewissen Effekt erzielen können, aber in dieser Massenansammlung in kleinem Raum wirken die lebensgroßen Ganzfiguren in ihrer affektiert-posierten Photographierhaltung unerträglich. Dadurch gewinnen die Porträts von Firle, der sich hier zum ersten Male dem Berliner Publikum als Bildnismaler vorstellt, beträchtlich, trotzdem auch sie meist als Malereien wie als psychologische Studien



IVAN MESTROVIC — SLAVISCHE LEGENDE

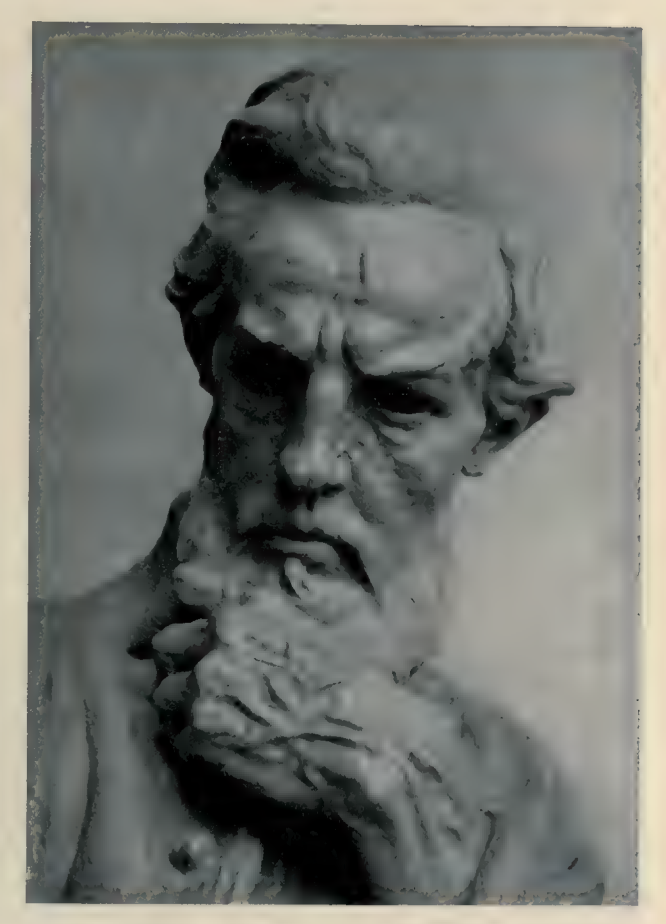
sehr auf der Grenze von Gut und Böse stehen. Es hält sehr schwer, Firle in eine bestimmte Künstlerkategorie, in eine »Schule« einzureihen, weil er seinen inneren Charakter nicht zeigt, resp. weil er zu sehr schwankt, wozu er sich bekennen soll, und so gewissermaßen nach allen Seiten eine Reverenz macht. Von den biblischen Gemälden — das Genre, wodurch er bekannt geworden ist — sind zwei zur Stelle, eine etwas zu schwerblütige Kreuzabnahme und eine liebenswürdige Madonna mit Engeln. HANS BOHRDT hat die Ergebnisse einer Flottenreise nach Madeira etc. in 20 Gouachebildern festgehalten und hier jetzt mit anderen Seebildern ausgestellt.

In *Caspars Kunstsalon:* LUDWIG DETTMANN, CARL KAPPSTEIN (Berlin), O. FRENZEL und A. LIEDTKE (Potsdam). Ferner einige flott gemalte, nervöse und doch leblose Porträts von P. E. MORINO (Florenz), von dem auch einige recht feine Stilleben. Endlich eine größere Reihe Landschaften von RICHARD PIETZSCH (München), zum Teil während seines Aufenthalts in der Villa Romana entstanden, zum Teil aus Süddeutschland und Schweden. Einige der italienischen Landschaften sind ausgezeichnet, vor allem Florenz mit grell beleuchteten Häusergruppen unter einem schweren Gewitterhimmel, dann auch ein blühender Oleanderstrauch über einer grauen Mauer. Bei anderen Bildern wirkt seine sehr kräftige Pinselführung oft zu schwer. R. SCH.

CREFELD. Im hiesigen Kaiser-Wilhelm-Museum hat man augenblicklich Gelegenheit, in einer größeren Zahl von Bildern CURT HERMANNS Farbensymphonien kennen zu lernen. Leuchtender und prächtiger ist seine Palette geworden; das zeigt ein Vergleich dieser Gemälde mit seinen früheren Arbeiten, deren zwei sich im Besitze des Museums befinden. Mit Curt Hermanns Bildern ist ein in Hinsicht auf die Farbengebung lehrreiches Gegenstück vereinigt in einer umfangreichen Auswahl von Werken PAUL BAUMS, dessen Farbenwahl im Vergleich zu ihm fast zaghaft erscheint, aber von feinsinnigem Wohlklang ist. Seine Bilder und Zeichnungen, die gleichfalls ausgestellt sind, insbesondere seine Winterlandschaften lehren ihn auch als Meister der Form schätzen.

FRANKFURT a. M. Bei *Hermes & Co.* eine Kollektion von Landschaften von Prof. ADOLF HOELZEL. Die teilweise recht tonschönen Ausschnitte aus der Natur kranken etwas an einer Blässe, die an Steindruck erinnert; am besten ist eine grausilbrige Ansicht von Cannstatt. Daneben wird mit zehn Bildern PHILIPP KLEIN gezeigt. Er erinnert in der »Reiterstudie«, dem »Reiter vor dem Kornfeld«, der »Strandszene« nach der Seite der Mache wie in der Fixierung der Bewegung an MAX LIEBERMANN. Als dritter der Frankfurter ANDREAS EGERSDOERFER mit ebenfalls Landschaften. Am besten gelungen ist ihm die Ansicht der Frankfurter Untermainbrücke; jedoch wird hier auch zusehr noch französisiert, was stets Selbständigkeit ausschließt oder auf Kosten der Eigenart gehen muß. Z.

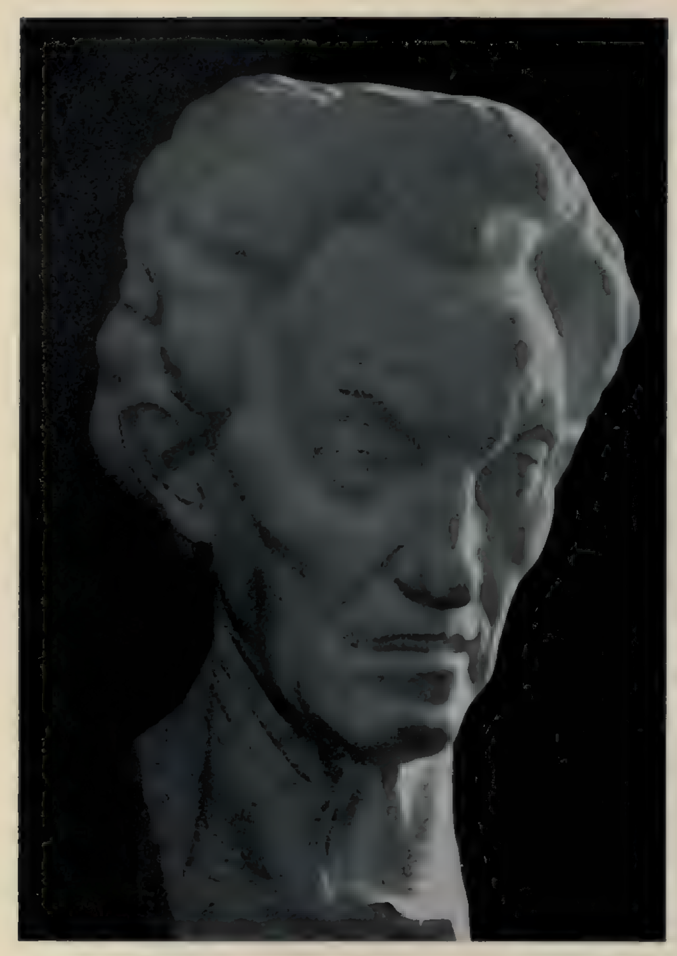
KARLSRUHE. *Kunstverein.* ALBERT LAMM-Muggendorf, hervorgegangen aus der Schule H. THOMA'S, versucht es, die Natur in ornamentaler Weise zu stilisieren, was er auch annähernd erreicht, unterstützt von einem lebhaften, feinfühligen Kolorit. ERICH ERLER-Samaden, den wir sonst nur als den



IVAN MESTROVIC DER DICHTER BOTIC
Aus der I. Fassung des Denkmals für Spalato

charakteristischen Schilderer des winterlichen Engadiner Hochgebirges kennen, versucht diesmal die Blütenpracht des Sommers darzustellen, was ihm auch in überraschendem, eindrucksvollem Maße gelingt. Sehr interessant und künstlerisch hochstehend ist die Kollektion von IWAN THIELE-Paris, Porträts, holländische Landschaften und Stilleben in gleicher koloristisch feinst gestimmter Vollkommenheit umfassend. Unter den hiesigen Künstlern nimmt der Altmeister SCHÖNLEBER mit einer prächtigen Darstellung der leider dem Untergang geweihten Laufenburger Stromschnellen den ersten Platz ein, ihm schliessen sich sein begabter früherer Schüler KARL BIESE mit zwei sonnigen intimen Schwarzwaldlandschaften und GUSTAV KAMPMANN würdig an. Auch HANS V. VOLKMANN, OTTO LEIBER und der Trübnerschüler HEINR. FREYTAG, sowie MAX LIEBER zeichnen sich durch feingestimmte Landschaftsmotive in ihrer bekannten Kunstweise rühmlichst aus. Auf dem Gebiete der Plastik erwähnen wir die einheimischen Künstler K. KARCHER und OTTO FEIST mit trefflichen Porträtbüsten, Statuetten und Reliefs.

MÜNCHEN. Wenn wir von klassizistischer und romantischer Malerei sprechen, so steigen vor unserem geistigen Auge Bilder von kolossalen Dimensionen auf, Historien und Staatsaktionen, pompöse Allegorien, Prunkstücke für Fürstenschlösser oder richtige Galeriemaschinen. Wir tun damit aber der Romantik und dem Klassizismus ein



IVAN MESTROVIC — BILDNISBÜSTE

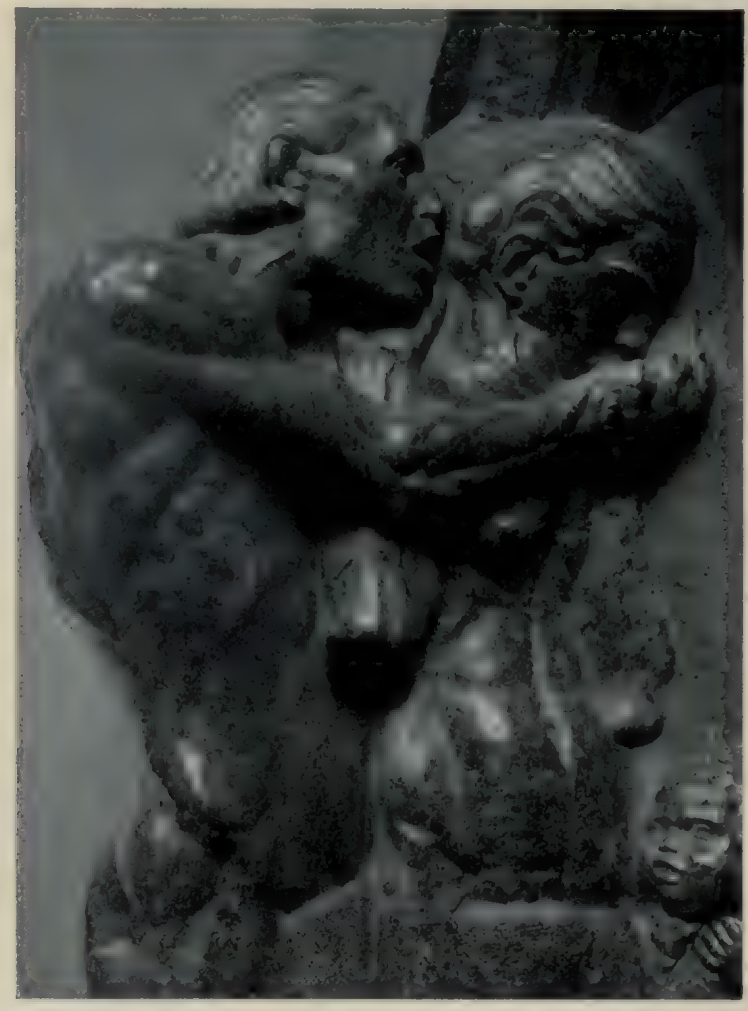
wenig Unrecht, denn schließlich erschöpfte sich ihre Kunst doch nicht in diesen riesigen, ästhetisch meist herzlich unerquicklichen Kompositionen. Es ging daneben auch ein intimeres, der Natur und dem Leben näherstehendes Kunstschaffen her, das unser Empfinden viel mehr anspricht als jene blasse oder exaltierte »große Kunst«. — Die Ausstellung im Kunstsalon WALTER ZIMMERMANN, die sich ein wenig unglücklich und nicht ganz bezeichnend »*Empire und Romantik*« nennt, zeigt uns, zumeist aus Privatbesitz, solche intime Kunst des französischen Klassizismus und der französischen Romantik. Von DAVID, der das Empire am echtesten vertritt, finden wir ein ganz eigenartiges Profilbild des Dauphin, angeblich im Gefängnis des Temple gemalt, und das pikante Porträtköpfchen der schönen Madame Récamier, das von David wahrscheinlich nach seinem bekannten Bild dieser schönen, geistreichen Frau, das heute im Louvre hängt, gezeichnet wurde. Daß es als Studie zu diesem Bilde, also vorher, entstanden ist, scheint mir unwahrscheinlich, da viele Kleinigkeiten in Haltung und Komposition der Zeichnung direkt auf die Existenz des fertigen, großen Bildes hinweisen. PRUD'HON und INGRES sind gleichfalls mit kleineren Arbeiten vertreten, von Ingres ist besonders eine aquarellierte Federzeichnung, ein überaus delikates Frauenbildnis, von hohem Reiz. Den Mittelpunkt der ganzen Veranstaltung aber bilden die Kollektionen von THÉODORE GÉRICAULT und EUGÈNE DELACROIX. Die Bedeutung des jung verstorbenen Géricault hat uns die Berliner Ausstellung seiner Werke 1907 gelehrt; hier wo uns neun Werke seiner Hand vorgezeigt werden, können wir wenigstens ahnungsweise seine umwälzende Bedeutung für die französische Kunst erkennen. Freilich fehlen alle großen Arbeiten, auf denen sich Géricaults Ruf gründet: sein Medusa-Floß, sein Karabinier, sein Rennen in Epsom — trotzdem erkennt man die eminente Kraft und Tiefe seiner Kunst und die Pracht seiner Palette an Stücken wie dem »Narren«, an den Pferdebildern, an den »Abgeschlagenen Köpfen«. Was bei Géricault ein Versprechen war, ein Aufdämmern, ein Frühling, dem kein Herbst beschieden, das wurde in Delacroix, dem Schöpfer der Dantebarke, zur Erfüllung. Seine Malerei ist die wundervollste Koloristik, die bis dahin in der französischen Kunst aufgetaucht war. — Mit größeren Serien ihrer Werke sind in dieser Ausstellung weiterhin u. a. COROT, DAUMIER und besonders COURBET vertreten: sie passen aber eigentlich nicht mehr in den Rahmen, den der Titel der Veranstaltung geschaffen: Sie sind weder Künstler des Empire noch der Romantik, sie gehören zum Realismus, zumal Courbet. Auch MILLET gehört dahin; von ihm findet man bei Zimmermann ein etwas hart gemaltes, überaus interessantes Damenporträt, zu einer Zeit entstanden, da Millet die Bedeutung Barbizons noch lange nicht aufgegangen war: ich vermute, daß es noch in der Cherbourger Zeit unter Langlois' Aegide gemalt wurde. G. J. W.

MÜNCHEN. Die eigenartige Kunst WILLI GEIGERS zu studieren, bot eine Ausstellung der graphischen Werke dieses jungen Künstlers, veranstaltet von der »Modernen Kunsthandlung«, Gelegenheit. Geigers künstlerische Entwicklung hat sich während etwa eines knappen Jahrzehnts in interessanter Weise gestaltet. Seine frühen Federzeichnungen, die in der Mappe »Seele« vereinigt sind, zeigten ihn zwar bereits als einen überaus sicheren Zeichner, aber die Motive, die er bildnerisch behandelte, waren im Geiste jener stark literarisch angehauchten Zeit sehr nach der philosophischen Seite hingewandt. Es war viel in sie »hineingeheimnist«, und den Fernerstehenden konnten sie wohl gar verwirren. Aber schon in dem zweiten graphischen Zyklus Geigers entwirrt sich das Bild. Die Radierungen, zu denen Geiger inzwischen übergegangen war, paraphrasierten das Thema »Liebe«, wie denn ein gewisses erotisches Moment, das seinen stärksten Ausdruck in dem Privatdruck »Das gemeinsame Ziel« fand, durch alle Arbeiten Geigers geht. Was der Graphiker durch fortwährende, unverdrossene Arbeit an der Verbesserung seiner technischen Mittel, durch das Versenken in die Schöpfungen der großen Meister, durch Studienreisen und nicht zuletzt durch Stabilisierung und Vertiefung seiner Lebens- und Kunstanschauung geworden ist, das dokumentiert sich in den beiden großen Radierzyklen, die er uns als Frucht seiner beiden letzten Arbeitsjahre vorlegt. »Der Stierkampf«, zu dem es auch ungemein frische und unmittelbar gesehene farbige Studienblätter gibt, entstand im wesentlichen in Madrid und Sevilla. Er stellte den Künstler, dessen



IVAN MESTROVIC
PFEILERFIGUR

Phantasie sonst gerne in philosophisch-mystischen Weiten spaziert, vor Realitäten. Die Raumprobleme, die straffere Komposition — Dinge, die ihm früher ferner lagen — nehmen ihn nun fast ausschließlich in Anspruch. Das Literarische seiner Kunst, das freilich nie überwucherte, aber doch leise in der Tiefe anklang, verschwindet. Es ist auch, soweit es als Fremdkörper der Kunst schädlich wirken kann, aus dem neuesten Werk Geigers, den »Verwandlungen der Venus«, ausgeschaltet. Und doch bildet dieser Zyklus die graphische Umschreibung eines eigentümlichen literarischen Dokuments, der Rhapsodie von Richard Dehmel. Es ist seltsam: nimmt man eines dieser technisch ganz vorzüglichen Blätter zur Hand, so kommt irgend welches stoffliche oder motivliche Interesse gar nicht auf. Man freut sich nur dieser originellen Bildkraft. Und darin sehe ich den Triumph der Geigerschen Kunst und den Erfolg einer rastlosen Arbeit, für die uns unzählige kleinere Blätter, Exlibris, Zeichnungen etc., Beweis ablegen. G. J. W.



IVAN MESTROVIC — LIEBESPAAR. DETAIL VOM „BRUNNEN DES LEBENS“

WIEN. Auch heuer hat pünktlich zur gewohnten Zeit und ungefähr vollzählig der *Aquarellisten-Klub* des Künstlerhauses seine gefällige Ausstellung eröffnet. Man ist versucht, sich mit dieser kurzen Meldung zu begnügen, fühlt aber nachträglich, daß ein solcher Lakonismus allzu summarisch vorgeht, vielleicht weil die Anforderungen zu strenge waren. Die Voraussetzung, vornehmlich Aquarellen zu begegnen, hat man ja längst von vorneherein aufgegeben; in der alleinigen Technik der Aquarellfarben überragende Künstler, wie Rudolf von Alt einer war, sind kaum mehr zu finden; Pastell, Guasche, Tempera und Raffaellistifte scheinen zweckdienlicher zu sein. Das Bemerkenswerteste findet sich, wenn man etwa von dem koloristisch starken RAIMUND GERMELA, der die schottischen Hochländer schildert, und einigen Porträtstücken von STAUFFER, RAUCHINGER, ADAMS absieht, wie sonst auch bei den Landschaftern. Sie sind uns längst vertraut, die vornehm behandelten Motive aus Plankenberg von HUGO DARNAUT, die bunten Kleinigkeiten von TH. CHARLEMONT, ebenso wohl wie ROBERT RUSS mit seiner bröckelig prickelnden Manier (»Partie aus dem Park Borghese«) und ANTON HLAVACEK, dessen leise farbig angelegten Zeichnungen in ihrer schlichten Ehrlichkeit allen Wandel des Geschmacks überdauern.

Prägnant und dabei weich sind die Bildchen von FERDINAND BRUNNER, bewußt gellend die von EDUARD AMESEDER (»Geschirrmarkt in Gmünd«), recht im Gegensatz zu der Zurückhaltung J. N. GELLERS und dem scharf konturierenden OSWALD GRILL. Nach dem Großzügigen in der Beobachtung von Luftstimmungen trachten HEINRICH TOMEC, der Hochgebirgsmaler FRIEDRICH BECK und als Wolkenfreund THOMAS LEITNER. Wenn man so sagen darf: hinter sich selbst bleiben nicht zurück die oft genannten MAX SUPPANTSCHITSCH, ED. KASPARIDES, FRITZ PONTINI, ALFRED ZOFF, ST. SIMONY, ZETSCHE, R. QUITTNER, HANS RANZONI, WILT und GSUR; fleißig in der Wiedergabe von Wiener Ansichten sind R. BERNT und E. GRANER, freier, malerischer auf demselben Gebiet ist KARL PIPPICH. Als Radierer hat sich nur FERDINAND GOLD mit kleinen zarten Blättern eingestellt. So viel von den heimischen Künstlern, neben denen der »Künstlerbund Karlsruhe« und andere deutsche Gäste fast ebensoviel Raum einnehmen. Am Ehrenplatz hängt ein großes, trotz den zurückhaltenden Farben gebieterisches Pastell von GUSTAV SCHÖNLEBER (»Laufenberg am Oberrhein«), der mit kleineren Werken ein ganzes Kabinett gefüllt hat. Er allein von all den Karlsruhern ist ausreichend gut vertreten, denn schließlich ist die Tätigkeit der H. V. VOLKMANN, FIKENTSCHER, LUNTZ, KAMPMANN u. a. mehr von Belang als es hier ersichtlich wird; gute Radierungen von ADOLF SCHINNERER, die nicht allein in ihren symbolischen Absichten unausgegorenen von A. BABBERGER, die Holzschnitte HANS SCHROEDTERS sind bemerkenswert. HANS THOMA fesselt am meisten durch frühe Porträtzeichnungen aus dem Heimatsdorf (1879), ist aber sonst nicht zum Besten repräsentiert; bei W. STEINHAUSEN (Frankfurt a. M.) sieht es fast aus, als hätte man ihm einen Tort antun wollen, so fahrlässig ist die Auswahl getroffen worden. Eine vorzügliche Radierung von HANS AM ENDE und tonstarke Zeichnungen von DILL halten sich gut neben HANS HERRMANN (Berlin) und DETTMANN, die dem Großmeister des Aquarells, HANS VON BARTELS, sekundieren. — Nach der Uebersicht über ein derartig vielgestaltiges und ermüdendes Gewimmel ist es eine Erquickung, sich einer einzelnen Individualität in ruhiger Beschaulichkeit widmen zu dürfen: in der Galerie *Miethke* hatte WILHELM TRÜBNER 38 seiner Werke versammelt, die seinen Entwicklungsgang seit 1871 verfolgen lassen. Der führte von den lehrhaften Einflüssen Canons und später Leibls zu der bekannten Art des selbsteigenen Meisters. Da erst ging ihm das Licht, das des pleinair, auf, ohne daß er damit irgend etwas Konventionellem, das sich doch schon bei vielen extrem modern sich Gebärdenden findet, anheimgefallen wäre. Trübners Waldinterieurs mit den flackernd schwimmenden Sonnenblicken und seine Reiterbildnisse werden als malerische Dokumente der gegenwärtigen Kunst von Bestand sein. In Wien hat man es, das sei nebenbei bemerkt, dankbar empfunden, daß Trübner in der Einleitung zu dem Katalog offen bekennt, daß zwei österreichische Künstler, Canon und Schuch, viel dazu beigetragen haben, ihn zu einem gründlich vorbereiteten und vom Publikumsgeschmack unabhängigen Schaffen zu ermutigen. — Der *Hagenbund* beherbergt die früher schon in Rom und anderwärts zur Schau gestellten acht Bildnisse des Papstes Pius X. von OTTO HIERL-DERONCO (München). Da mit handfertiger Verve und auf Grund verschiedener Situationen im privaten und öffentlichen Leben des Kirchenfürsten die malerischen Probleme behandelt sind, wurde die sonst unvermeidliche Eintönigkeit vermieden. Der Hagenbund hat den in satten Farben schwelgenden Bildern eine prunkvolle Stätte bereitet; die Begleitschrift des Katalogs ist dadurch bemerkenswert, daß in ihr Rudolf Junk, ein auf dem Gebiete des Holzschnitts und der Buchausstattung erprobter junger Künstler, mit schöner paläographischer Haltung doch einen modernen Geschmack verbindet. K.



IVAN MESTROVIC — SINGENDES MÄDCHEN

VERMISCHTES

BERLIN. Nach der Affäre Jank wirkt es wie ein Beruhigungspflaster, wenn jetzt die Notiz durch die Blätter geht, daß nunmehr doch die kaiserliche Genehmigung zur Aufstellung des Virchow-Denkmals von Klimsch auf dem Karlsplatz eingegangen ist. Man wird sich der Vorgänge, die seinerzeit vielfach böses Blut machten, erinnern. Ein Entwurf des Künstlers war in der Konkurrenz mit dem ersten Preise gekrönt und von der Stadt Berlin und der

Aerzteschaft zur Ausführung bestimmt worden. Nach Fertigstellung des Modells wurde von verschiedenen Seiten heftig gegen das Werk polemisiert, was zur Folge hatte, daß Klimsch sich zu einigen Aenderungen bereitfinden ließ. Das neue Modell fand die Zustimmung aller zuständigen Instanzen. Der Kaiser aber, dessen Genehmigung zur Aufstellung aller Denkmäler auf öffentlichen Plätzen in Berlin notwendig ist, erteilte das »placet« nicht und wünschte eine nochmalige Umarbeitung. Klimsch weigerte sich, und die Stadt Berlin kam nun zu dem Entschluß, das Denkmal auf privatem Grund und Boden aufzustellen. Mit Freuden begrüßt man jetzt die Nachricht, daß der Kaiser nunmehr doch noch — wie es heißt, nach Vortrag von Geheimrat Waldeyer — sein Urteil modifiziert und die Genehmigung nachträglich erteilt hat. R. S.

DARMSTADT. Nun sind die für den Hochzeitturm auf der Mathildenhöhe bestimmten Wandgemälde, Stiftungen von Privaten, vollendet. FRITZ HEGENBART hat das sogenannte »Zimmer des Großherzogs«, PHILIPP OTTO SCHÄFER das der Großherzogin ausgemalt (s. auch unseren Hauptaufsatz) und da jeder Künstler einen reinen und bestimmten Ausdruck seiner Gesinnung und Persönlichkeit zu geben bemüht war, sind zwei Werke von stärkstem Gegensatz der Wirkung und des Inhaltes entstanden. Hegenbart folgte ganz den modernen Anschauungen der dekorativen Kunst, Schäfer schuf ein Bild im Sinne venezianischer Renaissancemeister. Er deckte die Wände des mäßig großen und nicht eben hohen Raumes der Großherzogin mit einer braunen, geschnitzten Holzvertäfelung und gab darüber am breiten Fries die Darstellung einer Hochzeitsfeier. Ein junges Paar wechselt die Ringe, blumentragende Putten stehen zur Linken und Rechten, daran schließen sich in ringsum laufender Säulenhalle, die den Blick in die Landschaft freigibt, mäßig bewegte Figurengruppen, in Erwartung des Festes oder mit Zurüstungen dafür beschäftigt. Die Farben sind schlicht und vermeiden in dem lichterfüllten Raum jede Aufdringlichkeit, Braun und dunkles Rot herrschen vor, nur selten blitzt einmal ein heller Ton auf. Auch die Komposition hält sich in den Grenzen wohlerwogenen akademischen Brauches. — Dagegen ging Hegenbart schon im ersten Gedanken des Entwurfes auf eine enge Anpassung seiner rein dekorativ gehaltenen Malerei an die Größe und Gliederung des Raumes als architektonische Bildung aus. Er folgte einem Wunsche des Großherzogs, als er im Inhalt seines Werkes den Sieg der rasch vorwärts eilenden Neuzeit über die alte darzustellen versuchte. So sieht man auf den zwei in großen Bogenlinien aufsteigenden gegenüberliegenden Wandflächen zwei Ausführungen des gleichen Motivs: auf Fabeltieren, einem Hirsch und einem Einhorn setzen eine zierliche Frauengestalt (links) und ein jugendlicher Krieger (rechts) über ein großes Schneckengehäuse weg. Stilisierte Blumenranken rieseln über die Gruppen und von ihnen herab und sie ziehen an den Wänden hinauf zum Mittelpunkt der Decke, wo der Name des Großherzogs als des Herrn des Raumes in goldenen Initialen angedeutet ist. Die Farben wurden in Rücksicht auf die durch niedere Fenster unten spärlich einfallende Belichtung ganz hell gewählt, Gelb und rötliches Braun heben sich vom lichtblauen Grunde und einen sich in kraftvollem Zusammenklang. Die Schmalwände überzieht ein Ornamentwerk aus roten und blauen Mustern, dazu stimmt die Färbung des Holzgetäfels darunter. Viel Mühe und Enttäuschung, auch äußere Opfer sind mit der Durchführung des Werkes für den Künstler verbunden gewesen. Die Feuchtigkeit des Mauerwerks hat die erste Ausführung völlig zerstört, es mußte mit der Arbeit ganz von vorn begonnen werden. Leider wird diese großangelegte Malerei aber auch die erste und letzte Schöpfung Fritz Hegenbarts für Darmstadt bedeuten, denn der Künstler wird schon in allernächster Zeit wieder dauernd nach München zurückkehren, woher er vor anderthalb Jahren gekommen ist. r.



IVAN MESTROVIC PFEILERFIGUR

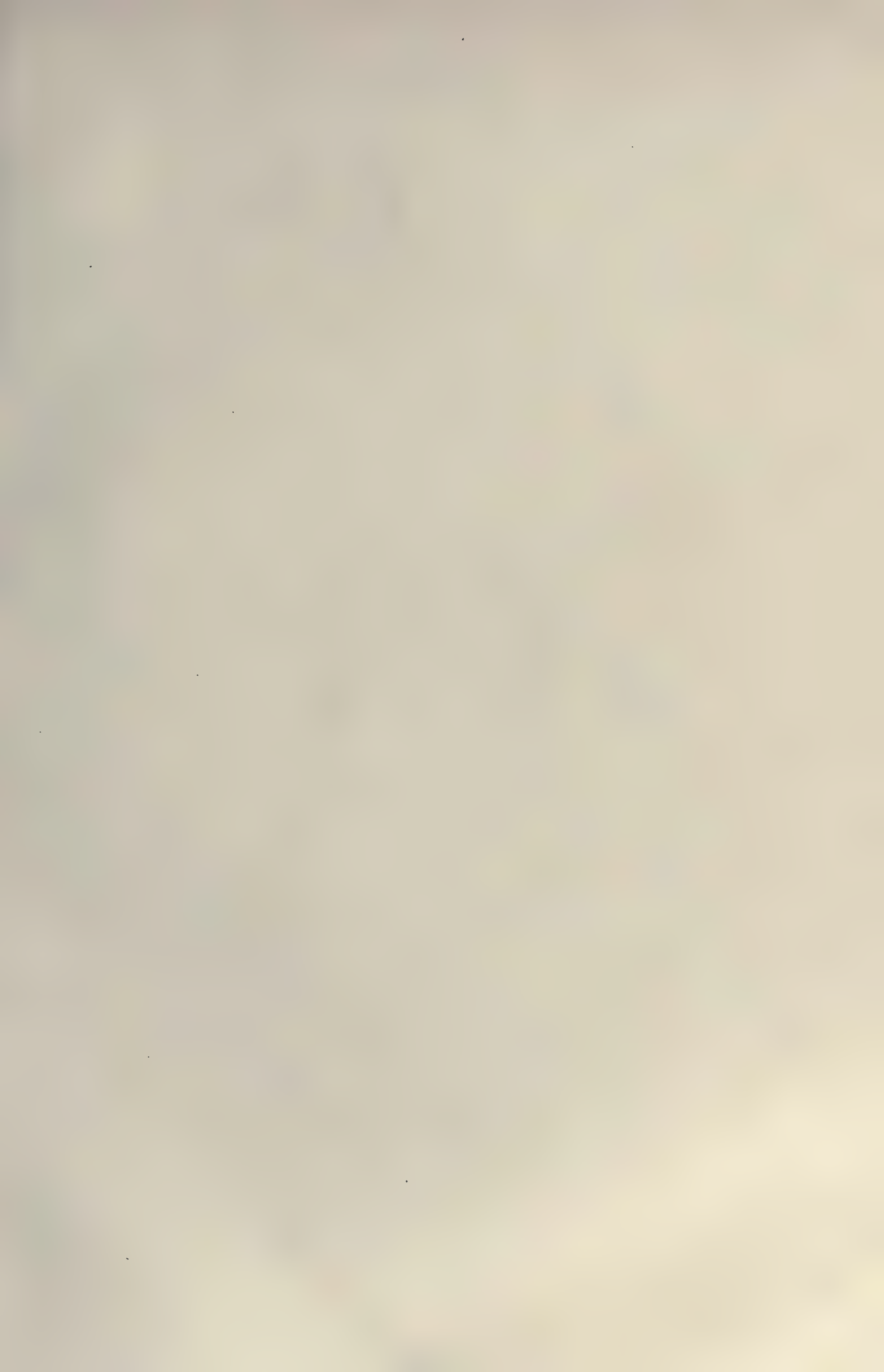
PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Dem Bildhauer HUGO LEDERER ist der Professortitel verliehen worden.

DÜSSELDORF. Im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen schuf der Maler JOSSE GOOSSENS für das Rathaus in Bergisch-Gladbach ein großes Wandbild, die dermalige Einführung der Fabrikation des Büttenpapiers durch die Holländer darstellend. Josse Goossens, der aus der Schule Ed. von Gebhardts und Claus Meyers hervorgegangen ist, längst aber eigene Wege wandelt, ist eine der großen Hoffnungen Düsseldorfs auf dem Gebiete des monumentalen und doch durchaus modernen Figurenbildes. Für das Kreishaus zu Tondern in Schleswig malt er den Bau eines Nordseedeichs. Er erhält für das 10 Meter lange Bild 12000 Mark. G. HOWE

KARLSRUHE. Der Münchner Bildhauer GEORG SCHREYÖGG wurde als Nachfolger des verstorbenen Prof. F. DIETSCHE, als Professor und Lehrer der Plastik an die Karlsruher Kunstgewerbeschule berufen.

Redaktionsschluß: 9. Februar 1909 Ausgabe: 25. Februar 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





MAX KLINGER
STUDIE



MAX KLINGER

EIN RÜCKBLICK UND EIN AUSBLICK

Von Julius Vogel

Max Klinger hat am 18. Februar 1907 seinen fünfzigsten Geburtstag begangen. Man kann nicht sagen „gefeiert“, obschon ein solcher Tag in einem Menschenleben, das für seine Zeit genug getan, ein Ereignis besonderer Art zu sein pflegt. Aber dem schlichten Sinn des Leipziger Meisters entsprach von jeher nicht offizielles Gepränge, und seine Abneigung, sich zum Mittelpunkt festlicher Huldigungen machen zu lassen, ist allen bekannt, die ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen kennen gelernt haben. Er entzog sich deshalb allen Beglückwünschungen durch eine Reise nach Spanien, die ihm in Natur und Kunst ungeahnte Schönheiten erschloß und ihn mit neuer Schaffenskraft erfüllte. Der Leipziger Kunstverein, dem Klinger seit zwei Jahren als Vorstandsmitglied angehört, ließ es sich indessen in Verbindung mit dem Museum der bildenden Künste, seit Jahren der Pflegstätte Klingerscher Kunst, nicht nehmen, durch Veranstaltung einer umfangreichen, auch von auswärts unterstützten Ausstellung von Werken des Künstlers jenes Tages zu gedenken.

M. KLINGER — AUS DEN „EPITHALAMIA“



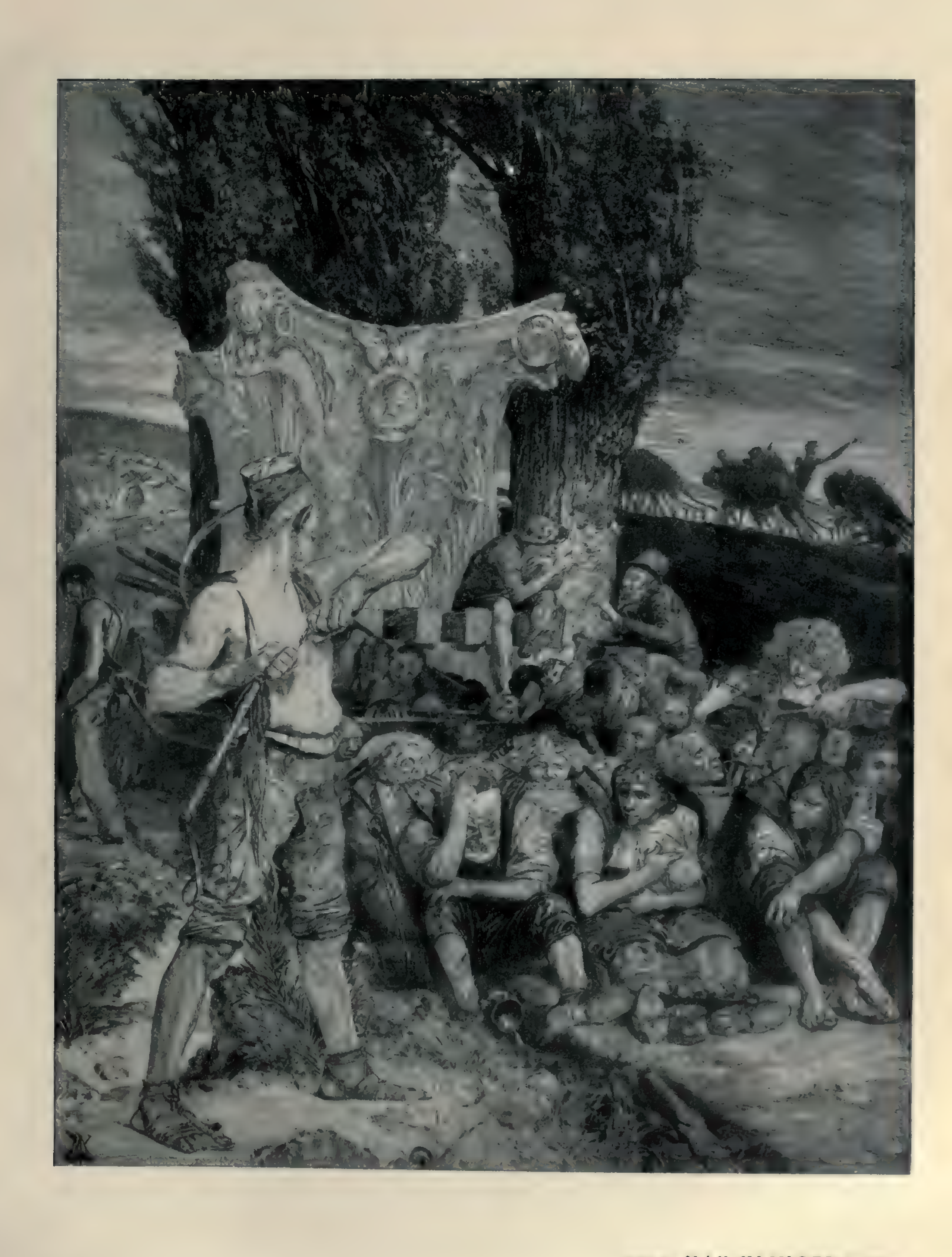
EMIL ORLIK BILDNIS M. KLINGERS

Im Anschluß an diese vor gerade jetzt zwei Jahren veranstaltete Ausstellung*) wäre die Veröffentlichung des vorstehenden Aufsatzes wohl am meisten angezeigt gewesen, hätten nicht mancherlei Gründe einen Aufschub gerade damals nötig gemacht. Sind doch gerade die letzten Jahre im Leben des Künstlers an Werken der Plastik und Malerei sowie an solchen seiner Griffelkunst so reich und teilweise auch bedeutungsvoll, daß der, welcher um die Gaben wußte, die uns sein Genius zu schenken versprach, für eine neue Würdigung Klingerscher Kunst gern noch einige Zeit ins Land gehen lassen durfte. So folgt denn jetzt nach, was vor zwei Jahren als eine Huldigung besonderer Art hätte gelten können.

Die Vollendung des Beethoven bedeutet in Klingers Schaffen den größten Markstein. An der Wende zweier Jahrhunderte stehend und von vielen als ein Werk spezifisch modernster Kunst angesehen, gehört er doch seiner geschichtlichen Stellung nach der Vergangenheit an. Er eröffnet in Klingers Kunst keine neue Periode, sondern schließt eine alte ab, denn sein Geburtsdatum ist im Grunde genommen nicht das Jahr seiner Vollendung in echtem Material, sondern das Jahr, in dem das Modell in farbigem und vergoldetem Gips aus der Hand des Meisters hervorgegangen ist (1885). In seiner Eigenart und seiner gedanklichen Fülle bezeichnet er bisher den Höhepunkt Klingerscher Kunst — als plastisches Werk wird er es auch bleiben.

Dagegen haben wir von Klinger als Maler noch die entscheidende Tat zu erwarten, die seine Stellung in der deutschen Kunst über seine bisherigen Schöpfungen hinaus fester begründen soll. Vielleicht bringt uns die nächste Zukunft schon, was wir lange erhofft haben. Einige Worte dürften deshalb hier am Platze sein, wenn auch den Ereignissen nicht allzusehr vorgegriffen werden soll. Es war im Jahre 1894, als Klinger, der sich damals kurz zuvor auf dem elterlichen Grundstück in Plagwitz seinen Bedürfnissen entsprechend eine eigene, geräumige Werkstätte errichtet hatte, einen Ruf nach Wien erhalten hatte. Wer ihn schon damals kannte, mußte sich sagen, daß eine Stellung als akademischer Lehrer, mochte sie eine solche auch mehr dem Namen als ihrer praktischen Bedeutung nach sein, für ihn ein Unglück, für andere kein Gewinn gewesen wäre. Mag die ganze Berufung von damals vielleicht mehr frommen Wünschen entsprochen haben, so hat man dem Meister von Wien aus, wo heutigen Tages noch sehr viele verständnisvolle Freunde seiner Kunst seine Interessen wahren, vermutlich monumentale Aufträge in Aussicht gestellt, die unter allen Umständen für einen mit größten Mitteln arbeitenden Künstler wie Klinger von faszinierender Wirkung waren. In Sachsen — ich meine neben den Leipziger vor allem die Dresdener Freunde Klingers — hatte man für solche Wünsche, die sich in den wenigen Worten: „Gebt mir eine Wand“ äußerten, das vollste Verständnis. Die Behörden seiner Vaterstadt verhandelten mit dem Künstler wegen der Ausmalung des Treppenhauses des Museums, für das Klinger alsbald Farbenskizzen für die Wandgemälde sowie das Gipsmodell einer weiblichen Gewandfigur schuf. Weiterhin wurde für den Künstler ein Interimsatelier erbaut, das in seinen inneren

*) Inzwischen hat im Sommer 1908 der Frankfurter Kunstverein eine vom Künstler selbst und vielen Privatsammlern unterstützte Klinger-Ausstellung veranstaltet, die großer Anerkennung in allen Kreisen sich zu erfreuen gehabt hat.



Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt, Berlin

MAX KLINGER
DAS ELEND (RADIERUNG)
AUS ›VOM TODE‹ II

Dimensionen und in seiner Beleuchtung genau dem Treppenhause des Museums entsprach. Hier sollten die Wandgemälde, die nicht als Fresken in Aussicht genommen sind, entstehen. Gleichzeitig verhandelte aber auch die Regierung mit Klinger wegen Ausmalung der Aula des Universitätsgebäudes, die (in dem sog. Augusteum am Augustusplatze befindlich) damals nach Arwed Roßbachs Plänen einer vollständigen Umgestaltung unterworfen wurde, namentlich aber eine bedeutende räumliche Vergrößerung erfuhr. Um diesen monumentalen Auftrag zu begründen, hatte man wohl schon damals an das fünfhundertjährige Jubiläum der Universität im Jahre 1909 gedacht, wenngleich der Auftrag selbst, der sich eine Zeitlang zerschlagen zu haben schien, erst vor drei Jahren in eine feste Form gebracht worden ist. Seit dieser Zeit etwa arbeitet Klinger an dem großen Wandgemälde, das die Aula aufnehmen soll, mit kleineren Unterbrechungen, die anderen Arbeiten gewidmet sind, wobei er aber die große Aufgabe nie aus den Augen gelassen hat, so daß schon jetzt mit Bestimmtheit die Vollendung des Gemäldes für den Sommer dieses Jahres, gleichzeitig mit der Jubelfeier der Universität in Aussicht gestellt werden kann. Ueber Einzelheiten läßt sich zurzeit folgendes sagen: Der Saal, d. h. die Aula, ist für eine monumentale Ausschmückung nicht allzu günstig. Der Künstler muß mit gegebenen, und zwar für Monumentalmalereien nicht ganz günstigen Verhältnissen rechnen, die seine von ihm früher vertretene Raumkunst zur Verzichtleistung auf ihre eigentlichen Grundsätze zwingt. Die Wand, die das 20½ m lange, 6¼ m hohe, auf Leinwand gemalte Gemälde in einer Höhe von 4½ m über dem Fußboden aufnehmen soll, befindet sich den Fenstern gegenüber und erhält ihr Licht direkt von Osten. Ihre Ausdehnung ermöglicht eine starke monumentale Wirkung der Malerei sowohl was die Flächenbehandlung als die Größenverhältnisse der Figuren betrifft, doch wird es dem künftigen Beschauer schon wegen der räumlichen Ausdehnung des Gemäldes, das der Künstler in dem ihm von der Stadt Leipzig erbauten Interimsatelier malt, nicht ganz leicht werden, den richtigen Standort zu finden oder besser gesagt: ein solcher Standort wird sich nur gewinnen lassen, wenn der Raum seiner eigentlichen Bestimmung, der Abhaltung akademischer Feierlichkeiten, nicht dient, sondern leer steht — was ja freilich auch von anderen Monumentalräumen dieser und ähnlicher Art gilt. Das Gemälde wird von korinthischen Pilastern flankiert; etwaige farbige Dissonanzen, die sich möglicherweise mit der Umgebung herausstellen werden, dürften sich ohne große Schwierigkeiten beseitigen lassen, so daß im ganzen auf eine starke Wirkung gerechnet werden kann, wie sich eine solche wenigstens ergab, als probeweise die Kartons an der Wand in entsprechender Höhe angebracht worden waren. Das Thema hat sich Klinger wieder in der den meisten Wissenschaften gemeinsamen Sphäre des klassischen Altertums geholt. Das Gemälde zerfällt in zwei Teile: „Homer seine Gesänge den Griechen vortragend“ auf der linken Hälfte, die Philosophie der Griechen, verkörpert durch die beiden großen Ver-



M. KLINGER ✿ BRAHMSDENKMAL FÜR HAMBURG
Photographieverlag von E. A. Seemann, Leipzig

treter Platon und Aristoteles auf der rechten Seite, beide durch die Einheit des Ortes und die gemeinsame Idee zu einer 37 Figuren umfassenden Komposition verbunden, der ein landschaftlicher Hintergrund von entzückender Schönheit und geradezu hinreißender Größe als Folie dient. Links schweift das Auge über das Eiland der Insel Syra, die in ihrer südlichen Pracht auf Klinger den stärksten Eindruck gemacht, hinüber über den tiefblauen Archipel, dessen glühende Farben einen gewaltigen Stimmungseffekt zu diesem Teile des Riesenwerkes abgeben. Im Vordergrunde, gegen die Mitte zu, sitzt der blinde Sänger auf einem Felsen erhobenen Hauptes, die Arme leidenschaftlich ausstreckend, den vor ihm andächtig lauschenden Griechen die Heldentaten vor Ilion erzählend, so wie in der Odyssee der blinde Sänger Demodokos, „den der Gott zu Gesang begeistert, daß er erfreut, wie auch immer das Herz zu singen ihn antreibt“, den Phäaken von den Irrfahrten des Odysseus singt. In diesem Augenblicke aber erhebt sich, aus den Fluten heraufsteigend und den Schleier lüftend, von den lauschenden Griechen nicht gesehen, so daß sie in ihrer prachtvollen Schönheit nur dem



M. KLINGER DETAIL VOM BRAHMSDENKMAL
Photographieverlag von E. A. Seemann, Leipzig

Beschauer wie eine Offenbarung erscheint, Aphrodite: sie ist es, die durch den Schiedsspruch des Paris den verheerenden Krieg veranlaßt, die auch den Sänger zu seinen Versen begeistert: ihr, der Göttin der Liebe, soll sein Lied ertönen. Dieser Kausalzusammenhang ist eine echte Klingersche Idee, in dieser historischen Verwendung an das Schlußblatt der Epithalamia, den sein Heldengedicht niederschreibenden Sänger, erinnernd. Die rechte Hälfte des Gemäldes wird von bergigem Hintergrund umschlossen. Wir befinden uns auf dem griechischen Festlande. Von den Bergen im Hintergrunde blicken wir auf eine waldige Wiese, auf der wir vorn zwei miteinander verhandelnde ernste Männergestalten gewahren: Platon und Aristoteles. Von rechts schreitet eilenden Schrittes in voller kriegerischer Rüstung, in Begleitung eines Freundes, etwa des Parmenion, Alexander hinzu, der Schüler des Aristoteles, dessen feuriges Gemüt schon frühzeitig durch das Lesen von Homer erfüllt und dessen Streben es war, dem berühmtesten Helden der Ilias nachzueifern. Besteht durch diesen Hinweis auf Homer eine gedankliche Verbindung der beiden Hälften des Gemäldes, so soll in den beiden Philosophengestalten ein Hinweis auf die Geistes- und die empirischen Wissenschaften gegeben werden. Klinger erstrebt also keineswegs eine reale Charakterisierung der Fakultäten, sondern sein Werk klingt aus in einen großen Hymnus auf den Segen und die die Menschheit bis auf den heutigen Tag umfassende Macht der Wissenschaft überhaupt, dieser ganze Hymnus eingekleidet in das klassische Kostüm der griechischen Antike, die hier die glanzvollste Auferstehung im modernen Leben feiert.

Klingers malerisch-monumentaler Stil ist uns bekannt aus dem „Parisurteil“ (Abb. S. 317) und aus dem „Christus im Olymp“ (Abb. S. 308/09). Beide tragen in ihrem tektonischen Aufbau und ihrer formalen Gestaltung den Charakter echter Monumentalmalereien an sich, über deren ästhetische Seite sich unser Meister in seinem Büchelchen „Malerei und Zeichnung“ verbreitet hat. Indem er sich auf Luca Signorellis Fresken im Dom von Orvieto und auf Giottos Wandzyklen in Assisi und Padua beruft, bemerkt er, daß die Herbigkeit und gewollte Unnatur, die uns darin beinahe erst abstieß, bei tieferem Eingehen die Gestalten dieser Fresken über das Meer der gewöhnlichen Menschen erhebe. „Wir sehen nicht mehr die Zufälligkeiten der Welt, der Natur, die heute stürmt, morgen lächelt, sondern wir stehen vor Menschen, die mit größeren, festeren Mächten zu rechnen haben. Nicht vor Personen stehen wir, vor Charakteren und Typen, die Volksirrtümern, Leidenschaften, menschlichen Kämpfen Gestalt geben.“ Diese Definition wird begreiflich, wenn wir an den „Christus im Olymp“ denken, wo die Hauptfigur als Träger einer Kulturmission erscheint, doch nicht in dem einseitigen Sinne, als ob es sich um eine Verherrlichung der christlichen Weltanschauung handle. Es wird, wenn das Gemälde der Universitätsaula vollendet sein wird, nicht schwer fallen, im Anschluß an die oben wiedergegebenen Ideen des Künstlers von der Monumentalmalerei in ihrer Forderung nach Gegenstand und Inhalt einen Gedankengang herauszufinden, der mit dem des „Christus im Olymp“ Verwandtschaft besitzt, nur daß der Ausgangspunkt des neuen Gemäldes nicht in dem Christentum gesucht



M. KLINGER EXLIBRIS WALTER GIESECKE



Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt, Berlin

MAX KLINGER
STUDIENKOPF



Photographieverlag
E. A. Seemann, Leipzig

M. KLINGER
ATHLET

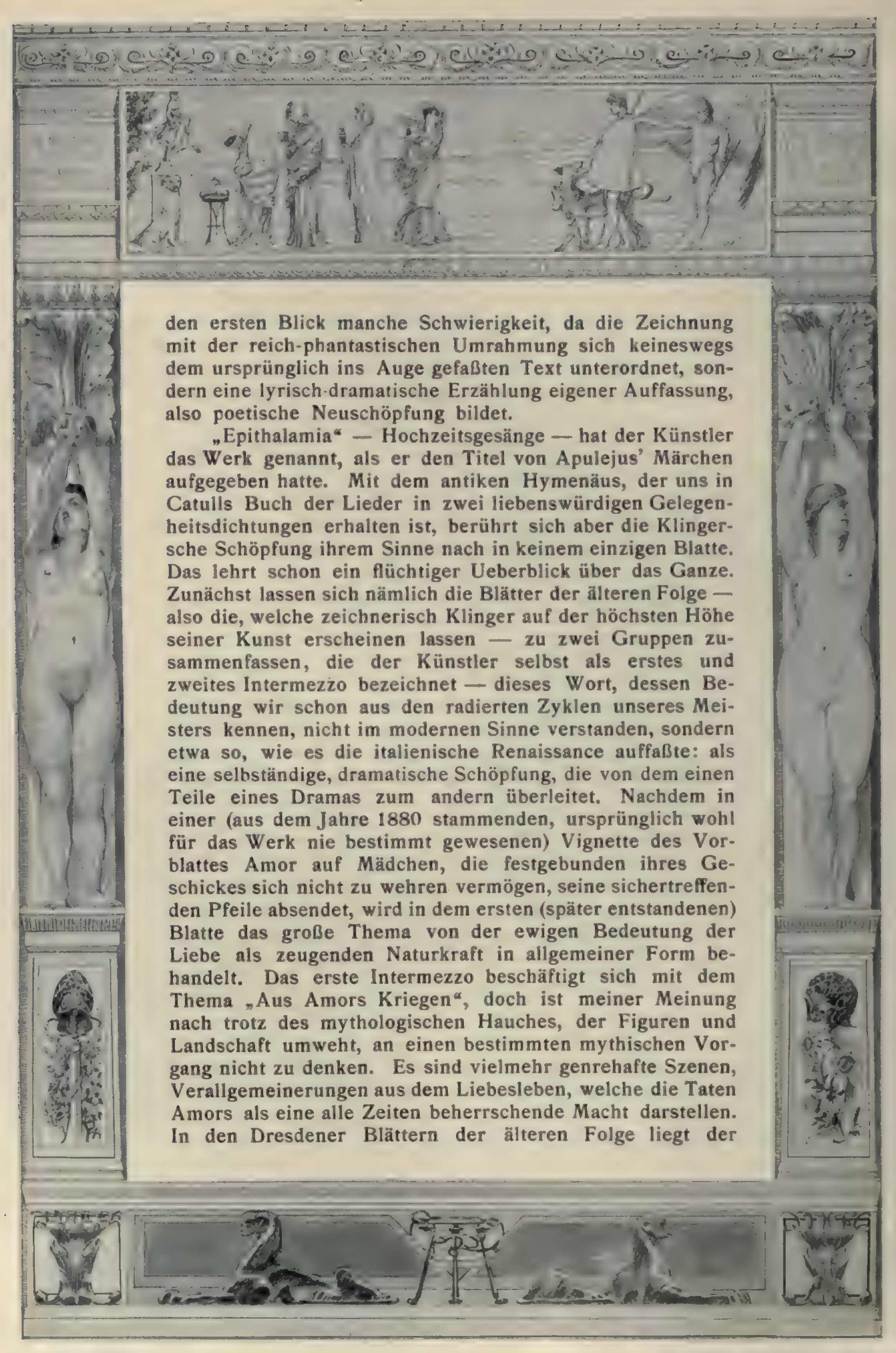
wird, sondern daß die geschichtliche Bedeutung der Antike auch für das moderne Geistesleben, insbesondere für die deutsche Kultur, in den Vordergrund gerückt wird. Damit spricht Klinger aber eine Ueberzeugung aus, die seinem von antiker Lebensanschauung erfüllten Sinn entspricht, eine Ueberzeugung, die momentan zwar vielen als unmodern erscheint, die aber doch trotz alledem im Leben unseres Volkes den Urquell seiner geistigen Größe kennzeichnet.

Dem Wunsche des Künstlers entsprechend, habe ich im vorstehenden keine eingehende Analyse des Leipziger Universitätsbildes versucht, nicht einmal eine Beschreibung in seinen Figuren und einzelnen Elementen. Denn das Werk gehört ja noch nicht vor das Forum der Oeffentlichkeit, und wenn auch die Konzeption des Ganzen nur noch geringfügige Abänderungen erleiden wird, so ist bis zur Vollendung noch ein ansehnlicher Weg, und bis dahin mag es mit Andeutungen sein Bewenden haben. Wir sind aber in der glücklichen Lage, dem Leser im Anschluß an diese Zeilen eine der Studienzeichnungen (s. das farbige Titelbild) vorzuführen, ein Blatt, das in der wunderbaren Sicherheit und Schönheit der Linie, in seiner tonigen Wirkung und technischen Eleganz die Klingersche Zeichnung auf ihrer alten Höhe zeigt.

Von diesem großen Wandgemälde in einem Saale, dessen Zweck geistige Repräsentation ist, bis zu Klingers neuestem Werk der Griffelkunst, den vor kurzem im Verlage von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenen „Epithalamia“ (Umrahmungen in Federzeichnungen, Text von Elsa Asenijeff, eine Mappe in größtem Folio) und einigen neuen Einzelblättern ist ein großer Schritt, der sich aber durch die Verwandtschaft des Themas rechtfertigen läßt (Abb. S. 297, 306 u. 307). Das Werk besteht aus fünfzehn, in Heliogravüre vervielfältigten Federzeichnungen, von denen die ältere Folge, zehn Blatt, ursprünglich als Umrandung des Textes einer Neuausgabe von Apulejus „Amor und Psyche“ gedacht, vor etwa zwanzig Jahren vollendet war und in den Besitz des Königlichen Kupferstichkabinetts in Dresden übergingen, während die jüngere Folge, fünf Blatt, jüngsten Datums ist und sich unseres Wissens noch im Kunsthandel befindet. Zu diesen fünfzehn Blatt kommen noch das Titelblatt mit einer breiten Leiste und ein Blatt mit sachlichen Angaben und der Wiederholung einer vor Jahren entstandenen Radierung „Amor bogenschießend“ hinzu. Die Folge sollte, so war ursprünglich der Plan, durch den Griffel vervielfältigt werden, das vollendete Ganze sich den radierten Zyklen als neues Opus anschließen. Die Vervielfältigung durch Heliogravüre mag erst ins Auge gefaßt worden sein, als der Künstler sich überzeugte, daß durch das mechanische Verfahren die stilvolle, ursprüngliche Schönheit und Reinheit der Zeichnung, namentlich der älteren Folge, in einem höheren Maße als durch die Arbeit des Griffels gewahrt bleibe, und wir können Klinger, obschon seine radierten Zyklen den Höhepunkt der modernen deutschen Graphik bezeichnen, nur dankbar sein, daß er sich in diesem Falle durch bessere Einsicht zur Wahl eines weniger künstlerischen Vervielfältigungsverfahrens hat bestimmen lassen. Zeichnerisch ist die ältere Reihe das Größte und Vollendetste, was wir Klingers Hand verdanken, ja sie repräsentiert in ihrer schlichten Art vielleicht einen der höchsten Höhepunkte moderner Kunst. Inhaltlich bieten die Epithalamia auf



MAX KLINGER — ELSA ASENIJEFF

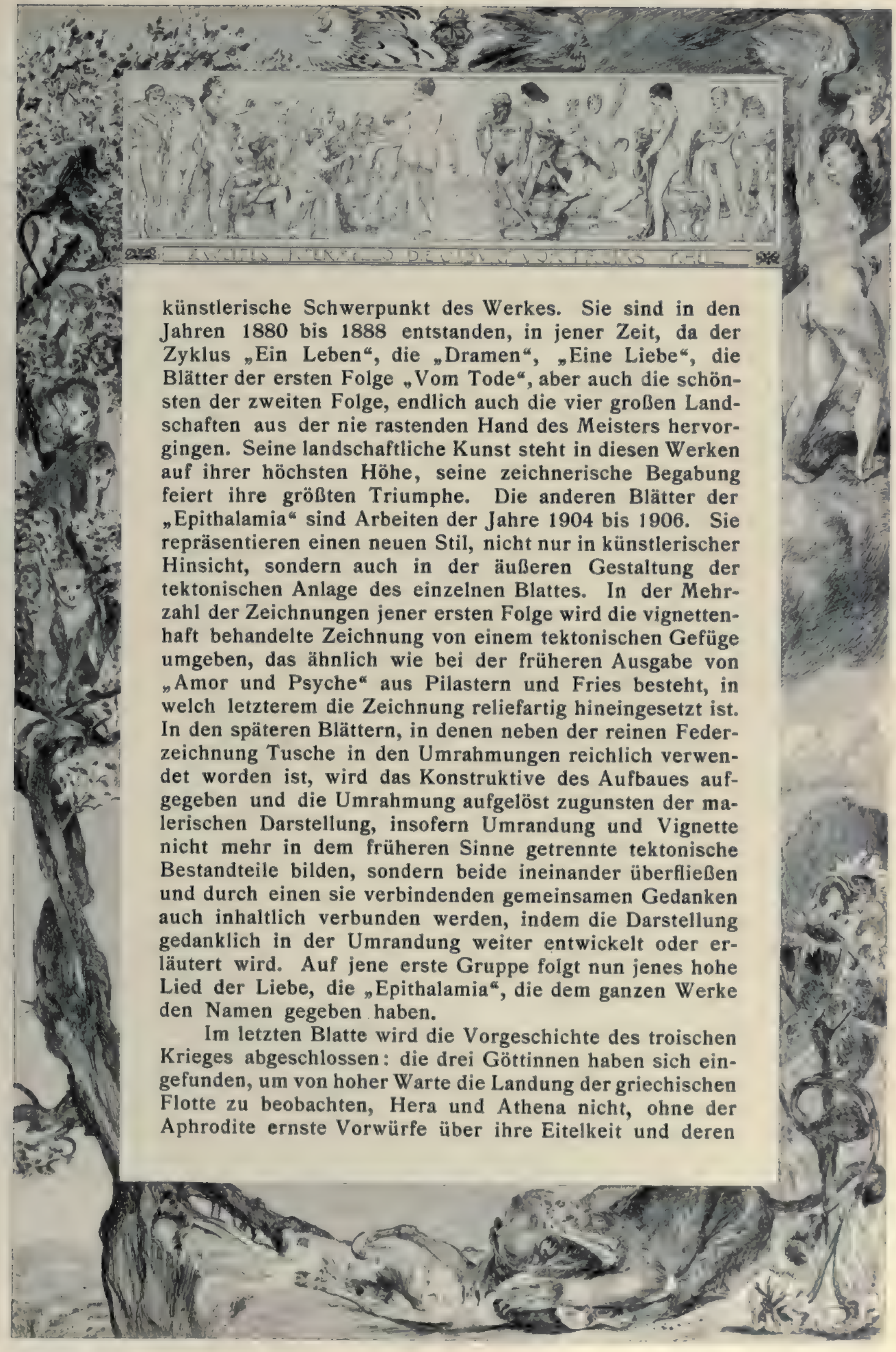


den ersten Blick manche Schwierigkeit, da die Zeichnung mit der reich-phantastischen Umrahmung sich keineswegs dem ursprünglich ins Auge gefaßten Text unterordnet, sondern eine lyrisch-dramatische Erzählung eigener Auffassung, also poetische Neuschöpfung bildet.

„Epithalamia“ — Hochzeitsgesänge — hat der Künstler das Werk genannt, als er den Titel von Apulejus' Märchen aufgegeben hatte. Mit dem antiken Hymenäus, der uns in Catulls Buch der Lieder in zwei liebenswürdigen Gelegenheitsdichtungen erhalten ist, berührt sich aber die Klingersche Schöpfung ihrem Sinne nach in keinem einzigen Blatte. Das lehrt schon ein flüchtiger Ueberblick über das Ganze. Zunächst lassen sich nämlich die Blätter der älteren Folge — also die, welche zeichnerisch Klinger auf der höchsten Höhe seiner Kunst erscheinen lassen — zu zwei Gruppen zusammenfassen, die der Künstler selbst als erstes und zweites Intermezzo bezeichnet — dieses Wort, dessen Bedeutung wir schon aus den radierten Zyklen unseres Meisters kennen, nicht im modernen Sinne verstanden, sondern etwa so, wie es die italienische Renaissance auffaßte: als eine selbständige, dramatische Schöpfung, die von dem einen Teile eines Dramas zum andern überleitet. Nachdem in einer (aus dem Jahre 1880 stammenden, ursprünglich wohl für das Werk nie bestimmt gewesenen) Vignette des Vorblattes Amor auf Mädchen, die festgebunden ihres Geschickes sich nicht zu wehren vermögen, seine sichertreffenden Pfeile absendet, wird in dem ersten (später entstandenen) Blatte das große Thema von der ewigen Bedeutung der Liebe als zeugenden Naturkraft in allgemeiner Form behandelt. Das erste Intermezzo beschäftigt sich mit dem Thema „Aus Amors Kriegen“, doch ist meiner Meinung nach trotz des mythologischen Hauches, der Figuren und Landschaft umweht, an einen bestimmten mythischen Vorgang nicht zu denken. Es sind vielmehr genrehafte Szenen, Verallgemeinerungen aus dem Liebesleben, welche die Taten Amors als eine alle Zeiten beherrschende Macht darstellen. In den Dresdener Blättern der älteren Folge liegt der

M. KLINGER — AUS DEN „EPITHALAMIA“

Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt, Berlin



künstlerische Schwerpunkt des Werkes. Sie sind in den Jahren 1880 bis 1888 entstanden, in jener Zeit, da der Zyklus „Ein Leben“, die „Dramen“, „Eine Liebe“, die Blätter der ersten Folge „Vom Tode“, aber auch die schönsten der zweiten Folge, endlich auch die vier großen Landschaften aus der nie rastenden Hand des Meisters hervorgingen. Seine landschaftliche Kunst steht in diesen Werken auf ihrer höchsten Höhe, seine zeichnerische Begabung feiert ihre größten Triumphe. Die anderen Blätter der „Epithalamia“ sind Arbeiten der Jahre 1904 bis 1906. Sie repräsentieren einen neuen Stil, nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch in der äußeren Gestaltung der tektonischen Anlage des einzelnen Blattes. In der Mehrzahl der Zeichnungen jener ersten Folge wird die vignettenhaft behandelte Zeichnung von einem tektonischen Gefüge umgeben, das ähnlich wie bei der früheren Ausgabe von „Amor und Psyche“ aus Pilastern und Fries besteht, in welch letzterem die Zeichnung reliefartig hineingesetzt ist. In den späteren Blättern, in denen neben der reinen Federzeichnung Tusche in den Umrahmungen reichlich verwendet worden ist, wird das Konstruktive des Aufbaues aufgegeben und die Umrahmung aufgelöst zugunsten der malerischen Darstellung, insofern Umrandung und Vignette nicht mehr in dem früheren Sinne getrennte tektonische Bestandteile bilden, sondern beide ineinander überfließen und durch einen sie verbindenden gemeinsamen Gedanken auch inhaltlich verbunden werden, indem die Darstellung gedanklich in der Umrandung weiter entwickelt oder erläutert wird. Auf jene erste Gruppe folgt nun jenes hohe Lied der Liebe, die „Epithalamia“, die dem ganzen Werke den Namen gegeben haben.

Im letzten Blatte wird die Vorgeschichte des troischen Krieges abgeschlossen: die drei Göttinnen haben sich eingefunden, um von hoher Warte die Landung der griechischen Flotte zu beobachten, Hera und Athena nicht, ohne der Aphrodite ernste Vorwürfe über ihre Eitelkeit und deren

M. KLINGER — AUS DEN „EPITHALAMIA“

Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt in Berlin





MAX KLINGER
CHRISTUS IM OLYMP



M. KLINGER — MEERGÖTTER IN DER BRANDUNG

Folgen zu machen. Aber mit sich zufrieden, blickt diese lächelnd auf jene, wird doch der Triumph ihrer Schönheit der Anlaß sein für den Dichter, seinen unsterblichen Heldengesang zu schaffen. Und dieser will bereits zur Tat werden: aus den Gewandfalten der Moira steigen sie heraus die gewappneten Krieger, mitten unter ihnen Pallas Athena, um hinüber zu eilen zu der mächtigen sitzenden Figur des Sängers, dessen Schreibheft sie bevölkern, ihm so das Hirn erfüllend für die Abfassung des Epos, das bis auf den heutigen Tag allen Kulturvölkern eine hehre Quelle reinsten Genusses geworden ist. Was Klinger in dieser Schöpfung an eigener Phantasie niedergelegt hat, ist selbst eine Dichtung, die in ihrer hohen Schönheit und selbständigen Gestaltungskraft eine künstlerische Schöpfung ungewöhnlicher Art zu bedeuten hat. Wer sich mit den Einzelheiten dieses vielgestaltigen Epos vertraut macht, der wird erst neben den tiefen künstlerischen Eindrücken, die sich von Blatt zu Blatt dem Auge mitteilen, auch bewundernd zu der dichterischen Begabung emporblicken, die in diesem modernsten Epigonen des blinden Sängers einen Triumph ohnegleichen feiert. Die antiken „Kyprien“ sind im Gewande der neuzeitlichen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts und in der künstlerischen Sprache eines modernen Hellenen zu neuem Leben erstanden! Der Begleittext der Frau Asenijeff ist weder eine Paraphrase zu Apulejus' Märchen, noch eine Interpretation der Klingerschen Zeichnung, sondern ein selbständiges allegorisches Gedicht in scheinbar rhythmischer Prosa, wie kunstvoll in seiner Lyrik und elegant in der Form, wenn auch in der Handhabung der deutschen Sprache nicht ohne Willkür.

Von weiteren graphischen Arbeiten Klingers fällt noch eine Anzahl kleiner Radierungen, sämtlich Exlibris, in die Jahre 1906 und 1907. Der große Zyklus „Vom Tode“, zweiter Teil, ist noch unvollendet. (Abb. S. 299, 314 u. 315.) Die beiden letzten Blätter, um die der Künstler vor einigen Jahren die vor nunmehr langer Zeit begonnene, durch eine ganz gewaltige Gestaltungskraft ausgezeichnete Folge vermehrt hat, die beiden Blätter „Der Künstler“ und „Die Pest“ stehen als Werke der Griffelkunst etwas abseits von den früheren Erscheinungen, was man wohl nicht mit Unrecht damit erklärt hat, daß die sonst die Radiernadel mit so wunderbarer Sicherheit führende Hand durch die Arbeit mit Hammer und Meißel der feinfühligen Technik entwöhnt worden ist. Indessen beweisen die neuesten Exlibris (Abb. S. 302), daß die Befürchtungen wegen Vollendung des Zyklus unbegründet sind. Klinger kann noch mit Meisterschaft Stift und Nadel führen, wenn schon seine Hand etwas schwerer geworden ist. Der liebenswürdige Charakter dieser Exlibris ist wohl eine Folge des kleinen Formats, in dem sich heitere, intime Gedanken oder auch persönliche Wünsche und Beziehungen ohne Preisgabe der künstlerischen Individualität aussprechen lassen. Und wollen diese Blättchen (für Dietel in Dresden, Julius Klengel, Rich. Graul, Georg und Walther Giesecke in Leipzig, Louis Meder

und Eduard und Johanna Arnhold in Berlin), deren ganze Schönheit nur in den auf altes Aktenpapier hergestellten, sehr seltenen Probedrucken des Künstlers genossen werden kann, auch nicht mit den großen Radierungen der Zyklen verglichen sein, die schon um ihres gedanklichen Gehaltes willen eine tiefergreifende Sprache reden, so bilden sie doch ein schönes Zeugnis dafür, wie der Meister immer auch noch eine lyrisch-elegische Tonart möchte ich sagen mit Glück anzuschlagen weiß. Zeichnerisch sind alle Blätter etwa mit einer Ausnahme von gleicher Schönheit in der Linie, wenn sie auch in der Sicherheit des Konturs nicht so hoch stehen wie die vor fünfundzwanzig Jahren entstandenen Radierungen.

(Der Schluß folgt)

„Die Kunst ist halt doch eine eigene Sache, am Ende ist sie gar kein Prinzip, keine Theorie, sondern eine Lebensäußerung, die an Persönlichkeiten gebunden ist und nur durch Persönlichkeiten am Leben erhalten werden kann." *Hans Thoma*

M. KLINGER GALATHEE

HANS VON MARÉES' LERN- UND LEIDENSJAHRE IN ITALIEN

Von Georg Winkler

(Schluß)

Das aber war die Katastrophe. Denn was der unglückliche Künstler zu schicken hatte — zwei unvollendete Bilder — mußte nach seiner eigenen Bitte aller Welt verborgen bleiben, um ihn nicht in Mißkredit zu bringen. Die Begleitbriefe zu diesen Bildern, welche als verunglückte Experimente in dem Zimmer des Sekretärs des Grafen aufgehängt wurden, sprechen eine so deutliche und zugleich herzbewegende Sprache, daß sie trotz ihrer Länge ungekürzt hierhergesetzt werden sollen:

Rom, den 20. Juli 1868.

Hochgeehrter Herr Baron!

„Sie werden nun die betreffenden Bilder erhalten haben oder doch dieser Tage erhalten. Dies muß ich noch zu guter Letzt ertragen, daß man mich nach diesen Resultaten des Zwanges be- und verurtheilen wird. Da ich von Anfang an mein Verhältnis zu Ihnen nicht als ein geschäftliches betrachten konnte, sondern vielmehr als eine mir von Ihnen gütig dargebotene Gelegenheit, mich zum Künstler auszubilden, so läßt sich auch die Grenze meiner Verpflichtungen gegen Sie nicht feststellen. Hätten Sie mich für einen Künstler gehalten, so würden Sie mir wahrscheinlich ganz bestimmte Aufgaben gestellt haben unter ganz festen Bedingungen. Sie haben ganz recht gethan, denn von Jemanden, der nichts kann, ist es ja nicht festzustellen, was er leisten wird. Zu spät habe ich indessen eingesehen, daß diese meine Auffassung nicht Ihren Wünschen entsprach und so bin ich denn in Teufels Küche gerathen, ehe ich mich dessen recht versehen hatte. — Mein Thun und Treiben bedürfte an und für sich gewiß nicht einer Entschuldigung. Denn insofern es bezüglich einer angenehmen ja nur möglichen Existenz thöricht war, habe ich das auch selbst zu tragen; inwiefern es in künstlerischer Hinsicht löblich und vielleicht nicht unverständlich war, wird, wenn ich lebe, die Zukunft beweisen. Man hat Ihnen Mittheilungen über mich und meine Leistungen gemacht, die nur sehr bedingungsweise wahr zu nennen sind. Das ist für

mich ein großes Unglück. Denn ich hatte bis dahin nichts unbedingt Gutes geleistet, sondern es ließ nur ahnen, daß ich es leisten würde. *Ein wahrer und zugleich einsichtsvoller Freund würde Ihnen nicht zum äußersten Zwange geraten haben,* ein solcher mußte soviel Einblick haben, um einzusehen, daß es sich bei mir vor allen Dingen um körperliches Wohlsein und geistige Ruhe handelte. Auch Sie, Herr Baron, mußten merken, daß und wie sehr ich mich bezüglich Ihrer Gesinnungen gegen mich beunruhigte. Ein Wort von Ihnen nach dieser Richtung hin hätte mehr gethan, weit mehr, als die ferneren pecuniären Fesseln, die Sie mir auflegten, die nebenbeigesagt, zugleich hinderten mich für die Zukunft sicher zu stellen, da ich — ich kann das mit der größten Ueberzeugung sagen — ein anständiger Kerl bin, vom Wirbel bis zur Zeh. Die Gelegenheit dazu war da; wenn und ob sie wiederkehren wird, weiß ich nicht. Ja, Herr Baron, Sie würden schon jetzt das Dreifache in der Quantität, das Zehnfache in der Qualität von mir besitzen, denn glauben Sie nur nicht, daß das abgesandte trotz meiner Ueberforcirung meinen Fleiß, meine Fähigkeiten, mein Können einigermaßen repräsentire. Eine Maschine, wenn sie gut arbeiten soll, bedarf der nöthigen Heizung und muß von Zeit zu Zeit geschmiert werden. Ich bitte Sie, mich nicht mißzuverstehen, Herr Baron; ich weiß sehr wohl, welche ausgezeichnete Stellung Sie unter den lebenden Kunstliebhabern und Protectoren einnehmen und daß ich nicht das mindeste Recht habe, von Ihnen das, was mir Noth thut, zu prätendieren. Aber einige Selbstständigkeit mußten Sie mir lassen. Die Möglichkeit wenigstens, mich auch mit



M. KLINGER BÜSTE WILHELM WUNDTS

andern in Rapport zu setzen; wenn ich auch nicht gerade sehr lebensklug bin, so habe ich doch auf meinen Lebenswegen einige begegnet, die mir ihre Neigung und Achtung entgegenbrachten, die bei ausgedehnten Glücksgütern und ausgezeichneten Gesinnungen mir gewiß gerne unter die Arme gegriffen hätten.

Schließlich bin ich denn ganz kopfscheu geworden, gegen andre und mich, eine Kette von Aufopferungen und Selbstverleugnungen hat mir fast einen schlechten Ruf eingebracht und Beschuldigungen wie sie nur perfide Gemeinheit erfinden kann und jahrelanges Streben verbunden mit den äußersten Anstrengungen, bringen mir, weil ich letztere nicht bis zum letzten Abschluß bringen konnte, jetzt auch noch Blamage ein. Allerdings stehen jetzt 10 gegen eins, daß ich zu Grunde gehe und mir bleibt nur noch die Obliegenheit, dies in einer anständigen, meinem Leben entsprechenden Weise zu thun; auch darauf bin ich stets gefaßt gewesen.

Für das mir erwiesene Gute, Herr Baron, kann ich nur nochmals danken, ich kann Ihnen nur mein bei Gott aufrichtigstes Bedauern ausdrücken, nicht glücklicher gewesen zu sein, in dem Bestreben Ihnen eine wirkliche Freude zu bereiten.

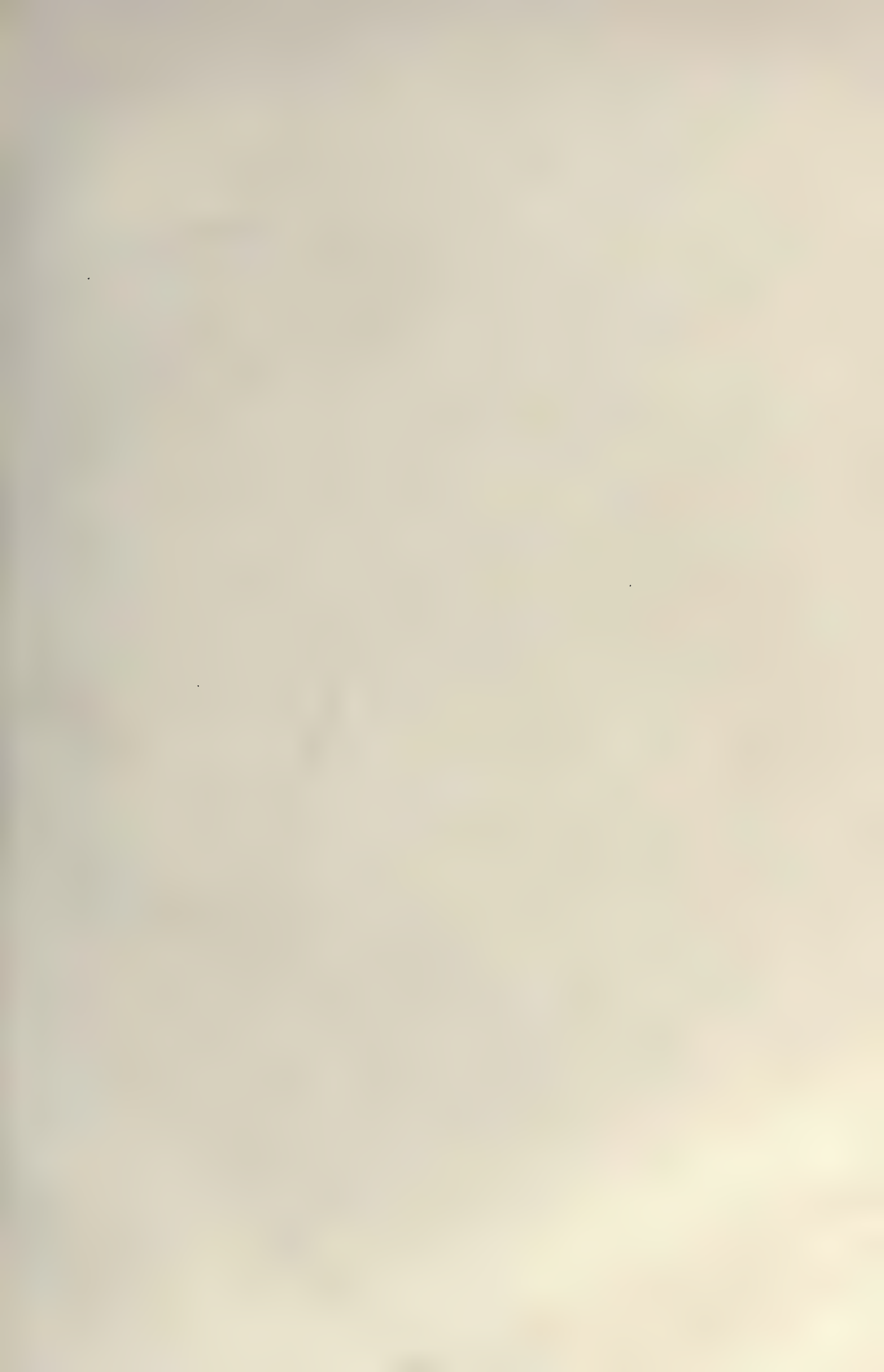
Doch, was Schicksal auflegt, muß der Mensch ertragen, — es hilft nicht, gegen Wind und Fluth sich schlagen.

Hochachtungsvoll Hans v. Marées.

Der folgende Brief ohne Datum dürfte wenige Tage später geschrieben worden sein:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Die eigenthümliche Lage, in der ich mich

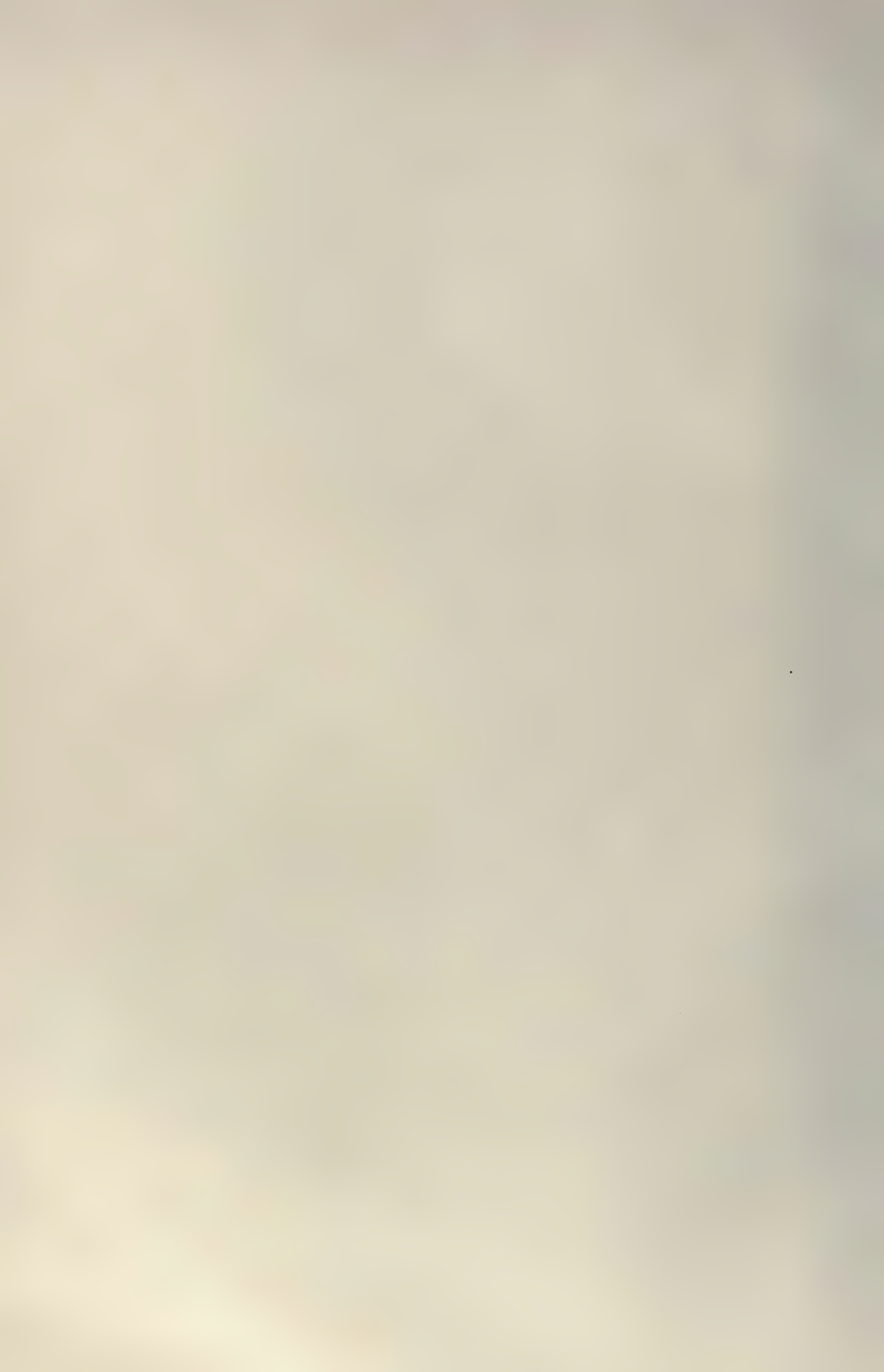






Städtisches Museum Leipzig

MAX KLINGER
DIE BLAUE STUNDE



befinde, zwingt mich, eine sonderbare Bitte an Sie zu richten, die jedoch vielleicht ganz überflüssig ist. Ich ersuche Sie nämlich, dasjenige meiner Hand, was Sie in diesem Jahre von mir erhalten haben, so sehr wie möglich vor den Augen der Welt zu bergen, um mir auf diese Weise wenigstens ein Hinderniß meines Fortkommens aus dem Wege zu räumen; wenigstens ein Jahr lang. Irren Sie sich nicht, H. B., über die Motive dieses sonderbaren Verlangens. Meine Selbstanklagen mit denen Sie sich verbündeten, sind durchaus nicht aus dem Gefühle begangenen Unrechts oder verabsäumter Pflicht entstanden.

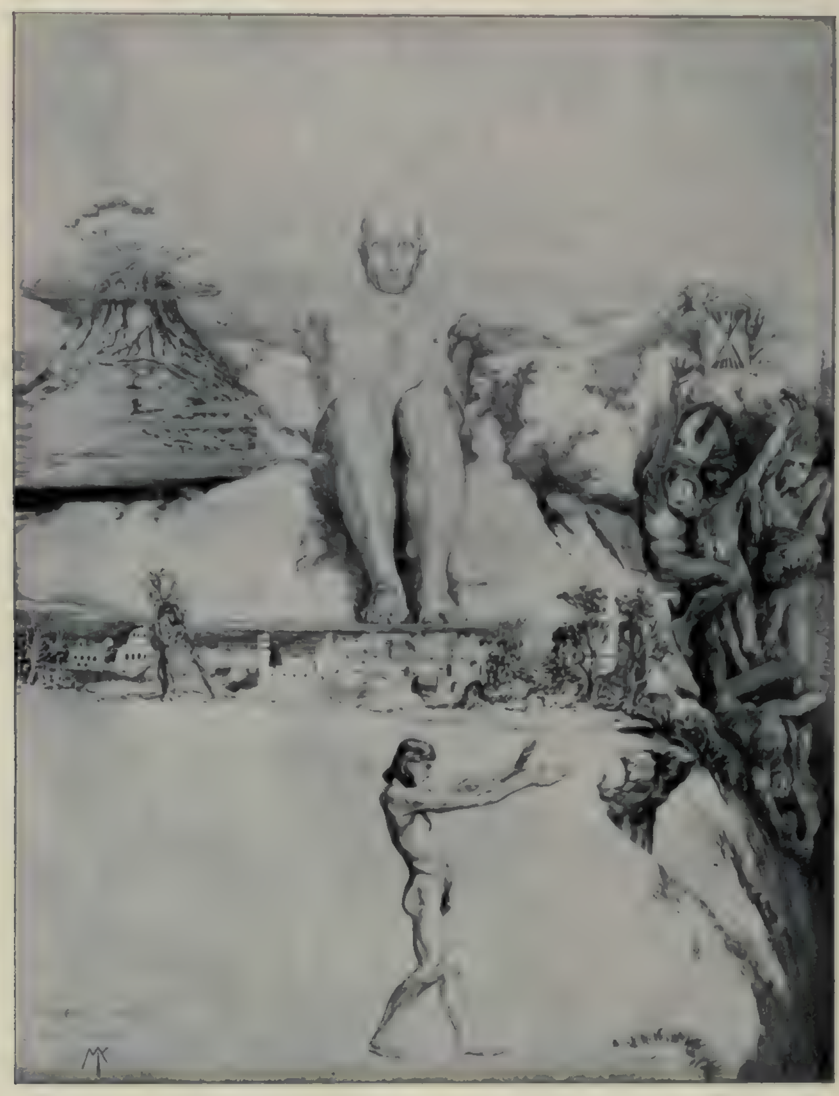
Berücksichtigen Sie meine Bitte nicht meinetwegen, sondern aus Achtung vor dem Unglück. Denn ein Unglück ist es, wenn ein Mensch den Drang hat zu schaffen mit dem Bewußtsein des endlichen Gelingens, mit den Errungenschaften der Geduld und Ausdauer und er steht da: ohne Freund, ohne einen Heller Geld, ohne Kredit, ohne Aussicht auf Dach und Fach, ohne Erbärmlichkeit genug um betteln zu können, ohne Liebenswürdigkeit genug, sich einschmeicheln zu können, usw. So, verbunden mit täglicher Schmach, ist meine Lage. Sie ist noch schlimmer, ich muß mich mit der größten Anstrengung zu meinem Nachtheil verstellen, mich selber schlechter erscheinen lassen, als ich bin. Wäre ich nicht vorbereitet gewesen, so hätte ich solches schon lange nicht mehr ertragen und obgleich ich seit vielen Monaten schon keine Möglichkeit einer Aenderung (ohne mich denn moralisch zu tödten) erkennen kann, so habe ich doch den Kampf aufgenommen.

Ich schreibe Ihnen dieses, damit Sie wenigstens nicht unwissentlich schaden möchten; das werden Sie thun, wenn Sie meine Bitte nicht berücksichtigen.

Man kann nicht sagen, daß meine Lage ganz und gar durch mich selber herbeigeführt wurde; hätten Sie mir nicht versprochen, als ich nicht mehr copiren wollte, daß ich bequem, anständig und sorgenfrei meiner Kunst leben könne und hätten Sie mir nicht den Brief vom 8. November vorigen Jahres geschrieben, so wäre das Resultat schon ein ganz anderes gewesen. Sie mußten wissen, H. B., daß produciren mehr, bei weitem mehr Mittel erfordert, als copiren; die Mittel, die Sie mir gewährten, wurden, indem meine Bedürfnisse als Mensch und Künstler zunahmen, geringer von Jahr zu Jahr; ich habe, weiß Gott, keine Ansprüche gemacht, sondern hoffte nur, durch ein glückliches Resultat die Sache zum Guten zu wenden, es war mir ja auch kein anderer Ausweg gelassen. Sie, H. B., haben es verursacht, daß ich nahe daran scheiterte, denn vor Ihrem damaligen Brief war *Vieles* (dreimal unterstrichen) auf dem besten Wege, wovon Sie nur einige Trümmer erhalten konnten. Sie berücksichtigten ja nicht ein Mal meine Krankheit, wo ich doch so schwach war, daß ich nur mit Mühe die Treppen auf- und niedersteigen konnte, trotzdem ich dabei auf's angestrengteste arbeitete. Ich war gezwungen, um nur arbeiten zu können, Schulden zu machen, endlich schon der bloßen Existenz wegen; denn hätte ich jetzt noch genügenden



M. KLINGER DIE PLEISSENBURG
Photographieverlag E. A. Seemann, Leipzig



M. KLINGER INTEGER VITAE (RADIERUNG). AUS „VOM TODE" II
Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt, Berlin

Kredit gehabt, so wäre schon etwas geleistet worden. Auch davon sind Sie die Veranlassung, H. B., daß ich es nicht mehr wage, Jemanden um Beistand zu ersuchen.

Also, H. B., berücksichtigen Sie meinen Wunsch, zu dem mich triftige Gründe bewegen und der doch nicht unbescheiden ist.

Hochachtungsvoll Hans v. Marées.

(Nachschrift). Sollten Sie mich von Ihrem Beschluß benachrichtigen wollen, so bitte ich dies unter der Adresse von Kolb zu thun. *Nachträglich noch bemerke ich, wären Sie, wie Sie beabsichtigten, hieher gekommen, so würden Sie vielleicht Hoffnungen erfaßt haben, die Sie mit den mir gebrachten Geldopfern ausgesöhnt hätten, vielleicht hätten Sie mit Freuden das Nothwendige gethan.*"

„*Nach Ihren eigenen An- und Absichten darf ich das wohl annehmen.* Währt auch das Durchdringen zum Resultat bei dem einen länger als beim andern, so ist doch dann zu hoffen, daß Solches auch wieder seinen Urheber überdauere, zu seinem Ruhme und desjenigen, der die Gelegenheit gegeben hat. Statt dessen wurde ich nun gezwungen, mich unter den ungünstigsten Bedingungen zu forciren und in natürlicher Folge davon mich und meine Werke zu ruiniren. In den unvergänglichen Epochen der Kunst wurde mehr darauf gesehen, Gutes als viel zu leisten, so daß denn auch in den geringsten Dimensionen die Größe und Bedeutung der Malerei in jenen Zeiten verkündet werden. Soll man in Italien leben und streben und das ignoriren? Sollte Malerei nur dazu existiren,



M. KLINGER DIE PEST (RADIERUNG). AUS „VOM TODE" II
Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt, Berlin

den Ausübenden vor dem Hungertode zu sichern und den Liebhaber momentan zu erfreuen? Das menschliche Leben ist doch gewiß nicht so schön, daß die bloße Erhaltung desselben einen zu begeistern vermöchte, noch kann falscher Ruhm so verblenden, um anregend zu wirken in einer Zeit, wo man Gut und Schlecht nicht zu unterscheiden weiß. Ein wahres Kunstwerk wird für den Beschauer mit der Zeit an Schönheit zunehmen, sein Gefallen daran zuletzt zu wahrer Liebe steigern; wer die Bedingungen zu einer solchen kennt und anzugeben weiß, der darf das Richteramt üben, dessen Ausspruch wird sich jeder beugen.

Noch einmal bitte ich zum Schluß, H. B., meinen Wunsch zu erfüllen, daß nicht Gefühle, die ich schon seit langer Zeit mit größter Anstrengung zu unterdrücken trachte die Oberhand über mich gewinnen und mich in den Abgrund stürzen, an dessen Rand ich wandle."

Man kann diese Schmerzensschreie eines vom Schicksal gequälten Künstlerherzens nicht ohne Erschütterung vernehmen. Wenn Marées dabei sein Verhältnis zu Schack einseitig beurteilt, so muß das seiner verzweifelten Stimmung zugute gehalten werden. Anderseits darf man die Schuld an dem Mißlingen der Aufgabe, welche dem Künstler in Italien gestellt worden war, nicht dem Grafen Schack zuschieben. So kurz die Zeit von 1864—1868 dem unablässig strebenden Künstler vorgekommen sein mag, so waren es doch fast vier Jahre, während welcher ihm Schack den Aufenthalt in Italien ermöglichte. Als Gegenleistung erschei-

nen vier Kopien und zwei Versuche, die nach Marées eigener Meinung so verunglückt waren, daß ihr Besitzer sie verbergen mußte, um ihrem Urheber nicht zu schaden,*) und dies, nachdem er 2½ Jahre auf ihr Entstehen hatte warten müssen. So ungerecht dem Grafen die Vorwürfe Marées' erscheinen mochten, so wenig hat er sie ihm nachgetragen, sondern im Gegenteil in seinem Buche: „Meine Gemäldesammlung“ ihm warme Worte der Anerkennung gewidmet, deren Schluß lautet: „Obwohl er sein begeistertes Streben . . . . nicht von Erfolg gekrönt sah, sollte ihm doch dasselbe ein ehrenvolles Andenken sichern.“

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN NEW-YORK

Zum erstenmal haben wir in der amerikanischen Metropole eine Ausstellung deutscher Kunst, die einen repräsentativen Charakter besitzt. Wohl haben schon längst verschiedene Kunstsalons einzelne deutsche Meister in New-York eingeführt, noch nie aber ist hier die deutsche Kunst in solch großem Maß gezeigt worden, wie in dieser Ausstellung, der auch durch die Vorführung im Metropolitan-Museum gewissermaßen repräsentativer Charakter gegeben wurde. Das Publikum, vor allem aber die Kunstverständigen kamen deshalb mit hochgespannten Erwartungen in die Ausstellung — und wurden enttäuscht. Man hatte, gerade durch das oft gehörte Wort ›repräsentativ‹ beeinflußt, mehr erwartet. Man bekommt wohl manches prächtige Bild zu sehen, aber viele bedeutende deutsche Künstler sind mit keinem Werk vertreten, und von solchen die ausgestellt haben, ist vielfach nichts Vollwertiges, sie wirklich Repräsentierendes zu sehen. Dazu kommt, daß für viele der jüngeren Maler den Amerikanern das Verständnis fehlt. Das gilt vor allem für ›Die Pest‹ von FRITZ ERLER; auch THÖNY hat hier mit seiner Kunst nicht viel Glück. HUGO VON HABERMANN hätte auch günstiger vertreten sein können, das gilt besonders auch für ALBERT VON KELLER und LEISTIKOW. Aber selbst MENZEL, BÖCKLIN und LENBACH können nach den Bildern, die von ihnen ausgestellt wurden, nicht recht gewürdigt werden. Von Menzel werden allerdings das charakteristische ›Ball-Souper‹ und die wunderbar gemalte Szene aus dem Theatre Gymnase gezeigt, auch einige sehr gute Zeichnungen. Die Landschaften gehören jedoch einer frühen Periode an. BÖCKLIN sehen wir durch das bekannte Selbstporträt mit dem geigenden Tod vertreten, ferner durch die Nymphe an der Quelle, ein Gemälde, das Herrn REISINGER, der sich um das Zustandekommen der Ausstellung in erster Linie verdient machte, gehört. Aber weder dieses Gemälde noch ein anderes Bild, das eine Nymphe in düsterer Felsenlandschaft zeigt, geben einen wirklichen Begriff von Böcklins Phantasie und Farbenpracht. Von LENBACH sind Bildnisse von Bismarck (im Besitz von Herrn Reisinger), Moltke, Mommsen, Döllinger und Frauenporträts ausgestellt. Von WILHELM LEIBL erregen ›Die Dachauerinnen‹ das größte Interesse. FRITZ VON UHDE bringt drei Gemälde, seine ›Heimkehr‹ gehört zu den Bildern, die auf die hiesigen Kenner und das Publikum am stärksten wirken. Auch LIEBERMANN hat drei Bilder ausgestellt, darunter die berühmten ›Flachsspinnerinnen zu Laren‹ aus der Berliner Nationalgalerie. STUCK ist mit fünf Gemälden, darunter sein Selbstporträt, und drei Skulpturen vertreten. Seine Bronzestatuetten gehören zu den besten Werken der kleinen Skulpturensammlung. Es sei hier gleich bemerkt, daß leider auch die deutsche Plastik durch die kleinen und wenigen Werke, die hierher geschickt wurden, zu dürftig vertreten ist. Von den Malern erntet HEINRICH ZÜGEL großes Lob, seine beiden Gemälde, die ins Wasser gehenden Ochsen und die Salz bekommenden Schafe finden viel Beachtung. KLINGERS vielseitige Künstlerschaft kommt gar nicht zur Geltung, es sind von ihm nur 18 Stiche zur Brahms-Phantasie zu sehen. Von FRIEDRICH AUGUST KAULBACH sind drei Frauen- und ein Kinderporträt ausgestellt. Zu den besten Gemälden der Ausstellung gehören ARTUR KAMPFS ›Wohltätigkeit‹ und ›Die beiden Schwestern‹. Eindrucksvoll sind EDUARD VON GEBHARDTS Gemälde ›Christus und Nicodemus‹ und ›Der Tod des Lazarus‹.

C. RUGE

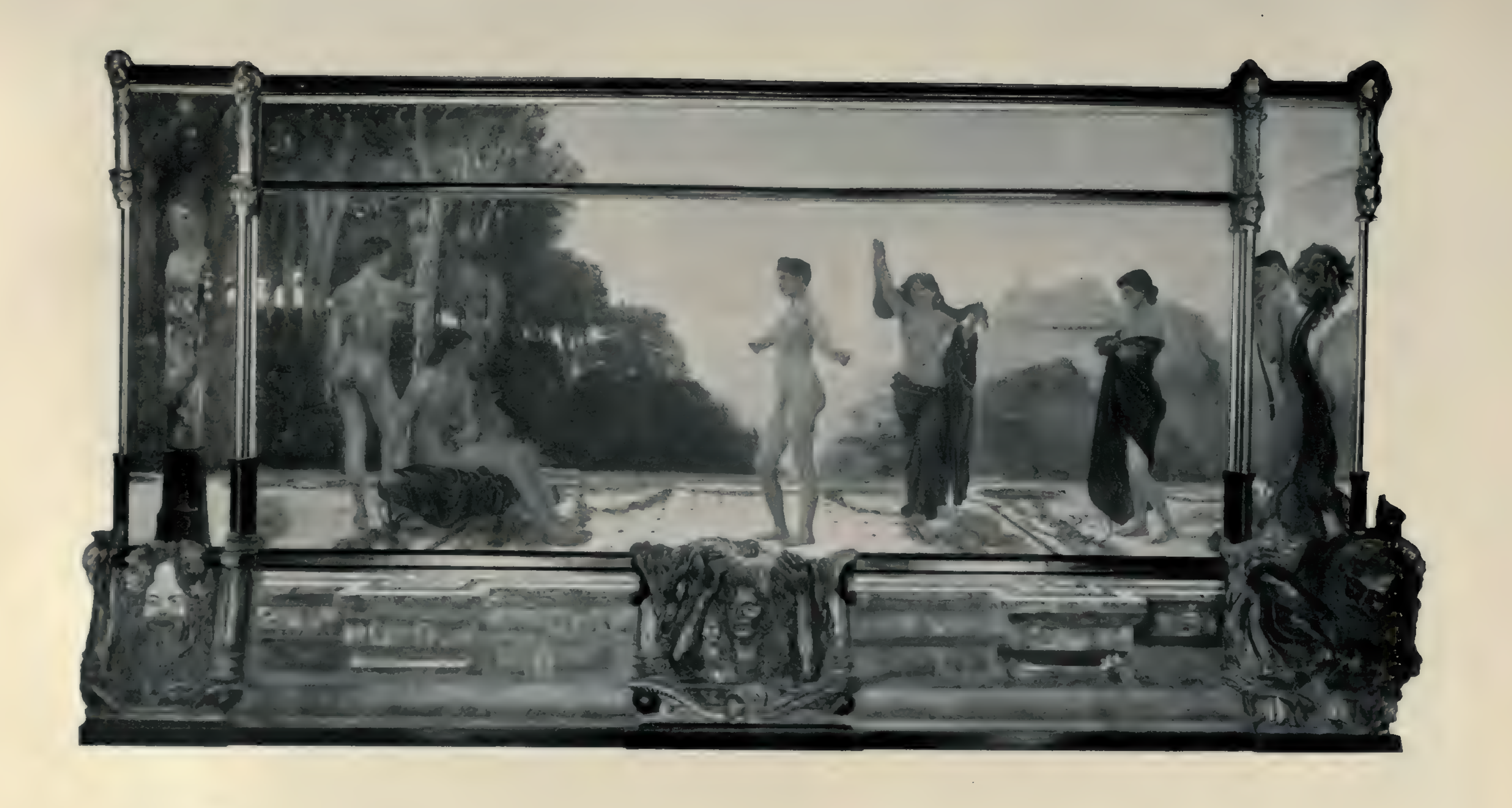
*) Unser heutiges Urteil fällt wohl etwas anders aus, s. unser Maréesheft, in dem auf S. 251 eines der Bilder reproduziert ist Die Red.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Vor einigen Wochen ist hier ein neuer Kunstsalon für Plastik eröffnet worden. Mit einigem Mißtrauen las man die Anzeige, da das Unternehmen nicht von einer Kunstfirma, sondern von einem Konfektionshaus, von Otto Webers Trauer-Magazin, ausgeht. Um so angenehmer ist die Enttäuschung. Wenn auch natürlich die Friedhofskunst überwiegt, so wird doch absolut nicht nur in Trauertönen gesungen, sondern alle Gebiete der Skulptur sind hier vertreten. Die Ausstellung, die unter dem Titel *Otto Webers Kunstsalon für Plastik* geht und allmonatlich gewechselt werden soll, ist von Künstlern mit sehr gutem Namen beschickt worden. Eine überlebensgroße, beachtenswerte Kreuzabnahme von HEINRICH SPLIETH bildet die tonangebende Folie. Weiter sind Werke von JOSEF UPHUES, WILHELM WANDSCHNEIDER, FERDINAND LEPCKE vorhanden; GERHARD JANENSCH hat einen fein durchgebildeten weiblichen Torso ausgestellt, BURCKHARD EBE u. a. ein mit gelösten Gliedern müde sitzendes Mädchen. Den Mittelpunkt bildet eine große Virtuosenleistung von REINHOLD BEGAS, der Strousberg-Sarkophag, der in seiner flackernden Unruhe an das Nationaldenkmal am Schloß erinnert, auch Reminiszenzen an die Skulpturen moderner italienischer Friedhöfe auslöst, aber ein feineres Stilgefühl für Grabplastik völlig vermissen läßt. Auch die Marmorgruppe ›Der elektrische Funke‹ ist weder vom künstlerischen noch gedanklichen Standpunkte aus ein glücklicher Wurf.

Wenn sich die Leitung des Salons von minderwertigen, dilettantischen Arbeiten, die sich leider auch verschiedentlich eingeschlichen haben, frei zu machen versteht, so darf das Unternehmen eines warmen Interesses sicher sein. Es sollten auch die Anregungen mehr architektonischer Art, die von dem im vergangenen Sommer neben dem Kunstgewerbe-Museum angelegten Naturfriedhof ausgingen, möglichst hier berücksichtigt werden.

Bei *Keller & Reiner* sind mehrere Wände behängt mit Bildern von HERM. HENDRICH und TH. WOLF-FERRARI. Größere Beachtung verdient eine Kollektion Plastiken



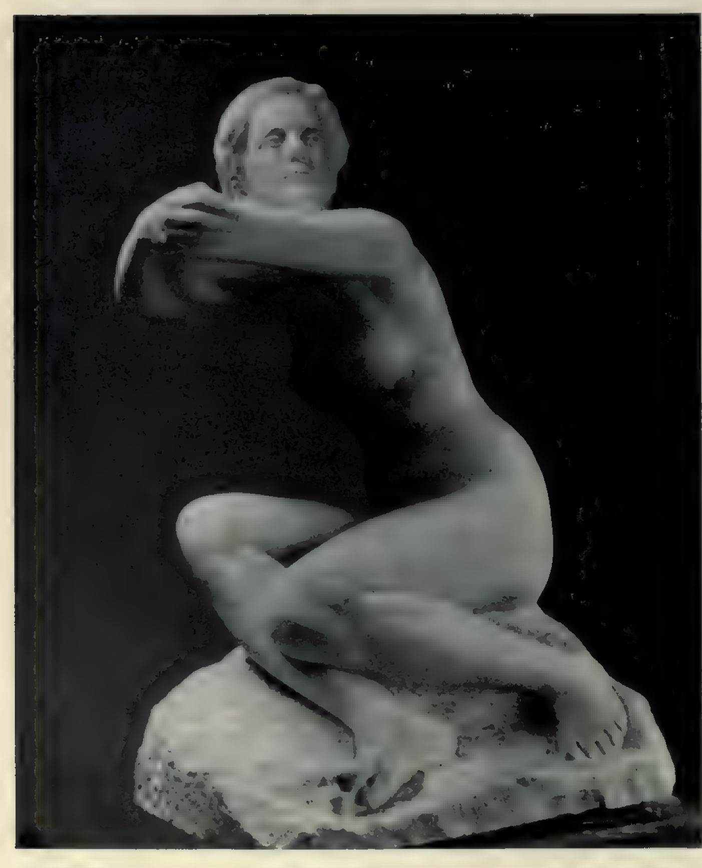
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

M. KLINGER
DAS URTEIL DES PARIS

von PAUL PETERICH (Florenz). Neben der bekannten Medea ist eine sehr reizvoll bewegte Brunnenfigur (Knabe mit Fisch) ausgestellt, die ihre berühmten florentinischen Ahnen nicht verkennen läßt. Die Porträtbüsten sind nicht alle gleichmäßig gelungen. Dagegen fallen durch gute Stilisierung mehrere fein modellierte Bronzen auf. Die große Marmorfigur der ›Schönheit‹, eine nackte Mädchengestalt von feinem Linienrhythmus, dürfte durch die dazu geplante Brunnenarchitektur in ihrer Wirkung schwerlich gesteigert werden. Schlimm sind die farbigen Plastiken. Hier zeigt Peterich, daß er das Wesen der bunten Robbia-Plastik, der er unverkennbar seine Anregungen verdankt, absolut nicht verstanden hat.
R. SCHM.

DRESDEN. Der Maler ROBERT STERL, Professor an der k. Kunstakademie, ist zum Mitglied der Berliner Sezession gewählt worden. In einer Sonderausstellung in Emil Richters Kunstsalon zeigte Sterl kürzlich eine Reihe von Bildnissen, die seine Kunst, Persönlichkeiten mit kräftiger Charakteristik und in lebendiger Auffassung sowie malerisch geschmackvoll im modernen Sinne darzustellen, von neuem bekundeten. Dazu kamen eine große Reihe von Aquarellen und Zeichnungen mit Darstellungen von Land und Leuten in Rußland, das Sterl auf einer Reise dahin im vorigen Jahre kennen gelernt hat. Er schildert teils die elegante Welt beim Rennen in Petersburg, beim Derby in Moskau, in der Isaakskirche, in der Eremitage usw., teils Bauern, Bettler, Handelsleute und Arbeiter — alles in kräftigem, raschem Erhaschen des Augenblicksbildes mit sicherem Blick erfaßt und in malerischem Reiz. Sterl hat jetzt den Auftrag erhalten, für das neue Rathaus das Bildnis des Stadtverordnetenvorstehers Justizrat Dr. Stöckel zu malen.

DÜSSELDORF. Die Vereinigung ›*Niederrhein*‹, die im vorigen Frühjahr zum ersten Male in die Oeffentlichkeit trat, hat in der städtischen Kunsthalle eine Ausstellung eröffnet, die zu den wirklich erfreulichen Erscheinungen des hiesigen Kunstlebens gehört. Sie gibt Zeugnis von dem frischen Wagemut, der in dem jüngeren Düsseldorfer Nachwuchs lebendig ist. Eine Reihe neuer Talente treten auf den Plan und verblüffen durch die Selbständigkeit ihrer künstlerischen Ideen. Unter den Landschaftern sind W. OPHEY und J. KOHLSCHEIN die stärksten, zu denen als tüchtige Tiermaler die beiden Oesterreicher E. PAUL und ALB. REIBMAYR treten. JOS. LINDEMANN entwickelt sich zu einem Figurenmaler von delikatem, etwas ins Münchnerische gehenden Farbensinn und einem lockeren, dabei breiten und kräftigen Vortrag, während HEINZ MAY mit seinen zarten, opalisierenden Tönen poetische Wirkungen hervorbringt, wie man sie bisher bei ihm nicht kannte. K. PLÜCKEBAUM kultiviert weiter seine liebenswürdige, halb verträumte, halb kindlich naive Märchenkunst und findet in HUB. RITZENHOFEN einen freilich mit anderen Mitteln arbeitenden Gesinnungsgenossen. Besonders vielversprechend erscheint der junge SCHMITZ-PLEIS, sowohl auf dem Gebiete des Figurenbildes, wie dem der Phantasie-Landschaft. Auch JOS. HANSEN und MEDARD KRUCHEN sind gut vertreten, letzterer mit einer Reihe ausserordentlich farbenschöner Stilleben.
G. HOWE



M. KLINGER DIANA
Photographieverlag E. A. Seemann, Leipzig

FRANKFURT a. M. Eines der bedeutendsten Tafelbilder GIOVANNI BATTISTA TIEPOLOS ›Die Heiligen der Familie Grotta‹ wurde vom *Staedelschen Kunstinstitut* durch die Mittel der Karl Schaubschen Stiftung erworben.— Der Staedelsche Museumsverein erwarb DAUBIGNYS prächtiges Bild ›Le verger‹ von 1876. Die monumental gemalte Apfelernte zeichnet sich vorab durch den Reichtum der verschiedenen grünen Töne aus und durch den frischen Kontrast der dichtgedrängten Bäume und Sträucher mit dem von Wolkenfetzen belebten blauen Himmel. Ferner gelangte ein Gladstone-Porträt von LENBACH als Geschenk des Herrn Rudolf von Goldschmidt-Rothschild in den Besitz der Galerie. — Im Kunstverein finden wir neben einer schon gelegentlich ihrer Vorführung in München besprochenen (Seite 292) Kollektion von WILLI GEIGER, ein Frauenbildnis von OTTO SCHOLDERER in einer an Anselm Feuerbach gemahnenden Feinheit der grausilbrigen Stimmung und Strenge der Auffassung; dann noch von Scholderer ›Knabe im Grünen‹ und ein spätes Selbstbildnis. Ferner zwei Landschaften von ANTON BURGER und zwei Landschaften von PETER BURNITZ. Den Beschluß der diesmaligen Kunstvereins-Schau bildet dann WILHELM STEINHAUSEN mit ungefähr 30 Bildern meist kleineren Formats, die fast alle den siebenziger bis achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts



M. KLINGER — ENTWURF ZUR KREUZIGUNG
Photographieverlag E. A. Seemann, Leipzig

entstammen. Wenn schon die Intimität des Naturerfassens bei Steinhausen nichts Ungewohntes mehr bringt, so wirkt er in den ausgestellten Arbeiten fast ebenso stark als Kolorist. Besonders zu erwähnen scheinen Bilder, wie ›Mein Garten‹, ›Blütenbaum‹ und einige Naturausschnitte bei aufziehendem Gewitter. Z.

MÜNCHEN. Im Kunstverein ist eine umfangreiche Kollektion des Münchner Malers CARL BLOS zu sehen gewesen. Als Porträtist der Aristokratie ist uns der Künstler schon lange von den Ausstellungen her bekannt — die weiche, runde Linie, das diskret gedämpfte Kolorit dieser Bildnisse hat Blos große Beliebtheit bei denen verschafft, die es mit dem ›gemäßigten Fortschritt‹ halten. Auch im Kunstverein traf man solche Porträte, aber sie schienen blaß und matt neben einer Spezialität der Blosischen Kunst: neben dem Interieur, das der Künstler geradezu meisterlich behandelt. Mit Vorliebe malt er grüne Innenräume oder wenigstens Räume, in die sich grün gedämpftes Licht ergießt. Doch sind die verschiedenen Grün so delikat, man möchte beinahe sagen: so raffiniert abschattiert, daß keinerlei Monotonie entsteht. Der Gesamtüberblick über das, was der Künstler heute auf der Höhe seines Lebens leistet, gibt ein durchaus erfreuliches Bild. Er, der zu den ›Stillen im Lande‹ gehört, ist eine der schönsten und liebenswürdigsten Begabungen des konservativen Teils der Münchner Künstlerschaft. G. J. W.

STUTTGART. Wohl zum ersten Male ist nun auch der *Stuttgarter Künstlerbund*, diese größte Künstlervereinigung unserer Stadt, die sämtliche Professoren unserer Akademie, deren reifere Schüler sowie einige freie Künstler umfaßt, mit einer geschlossenen Vorführung vor die Oeffentlichkeit getreten. Von den Professoren ist CARLOS GRETHE mit seinen bekannten, wirkungsvoll komponierten ›Crevettenfischern‹, FRIEDRICH KELLER mit ›Steinbrucharbeitern‹, CHR. LANDENBERGER mit einigen breit und energisch herausgearbeiteten Porträts, sowie einigen weiteren Arbeiten von seiner feinkoloristischen Art und R. POETZELBERGER mit einigen Landschaften und einer Plastik ›Susanna‹ vertreten. Und neben ihnen OTTO REINIGER mit einer Anzahl älterer und neuerer Landschaften, die in ihrem starken Naturgefühl eine wertvolle Bereicherung dieser Ausstellung bedeuten. Unter den jüngeren neuauftretenden Talenten muß MOLFENTER an erster Stelle genannt werden. Seine Zirkusszene mit den so formsicher hingesetzten Apfelschimmeln und der strahlenden Pracht der Farben sowie seine Tigerstudie sind Arbeiten von ganz ungewöhnlichem Talent. In ihnen ertönt ein Klang aus jener künstlerischen Welt, in der Géricault und Delacroix als Götter thronen. Auch der hochbegabte AMANDUS FAURE, sowie eine Reihe unserer jüngeren Künstler sind aufs beste vertreten. H. T.

NEUE KUNSTLITERATUR

Führer zur Kunst. Bd. 13: Borkowsky, Antoine Watteau. M. 1.—. Bd. 15: Singer, Käthe Kollwitz. M. 1.—. Eßlingen, Paul Neff Verlag.

Borkowsky hat für seinen wohlüberlegten Watteau-Essay den richtigen Ton getroffen: jene süße, espritvolle Plauderei, die dem Rokoko angemessen ist. Er fiel aber nie in den lauernden Hinterhalt der Tändelei, sondern ein gewisses Gewicht blieb der Arbeit trotz aller Rokokozärtlichkeit. So ist es sehr ernst und wissenschaftlich, wenn Borkowsky die Entstehung des Stils Louis Quatorze aus den Elementen der Rubensschen Formensprache nachweist, wenn er die Entwicklung der Stile bis zum Rokoko untersucht, wenn er die Zusammenhänge zwischen Rubens und Watteau aufdeckt und schließlich zu dem schönen Satz gelangt: ›Das Geschick stellte Watteau mitten in den Ausgleich zweier Kulturströmungen. Das war ein Glück, denn für junge Geister kann es keinen besseren Segelwind geben.‹ Von Watteaus Hauptwerk, der ›Einschiffung nach Cythere‹ ausgehend, verbreitet sich Borkowsky sodann über das Lyrische und Musikalische an Watteau und macht die feine Bemerkung eines gewissen Stimmungszusammenhangs zwischen dem Künstler

des Rokoko und dem Renaissance-Venetianer Giorgione. — In eine andere Welt führt uns Hans W. Singer, der die ungewöhnliche Kunst der Graphikerin Käthe Kollwitz, einer Schülerin Stauffer-Berns, zu interpretieren unternimmt. Anschließend an den ›Weberzyklus‹ und an den ›Bauernkrieg‹, die Hauptwerke der Kollwitz, zieht Singer eine interessante Parallele zwischen der Künstlerin und Gerhart Hauptmann, die den Wert hat, wieder einmal die atmosphärischen Zusammenhänge zwischen Kunst und Literatur aufzudecken. Als besondere Vorzüge der Griffelkünstlerin erscheinen ihrem Interpreten die vollendete Zeichnung, die wahrhafte Ehrlichkeit und die weise Selbstbeschränkung. Im übrigen gibt ihm der Essay noch mancherlei Veranlassung, sich mit prinzipiellen Problemen der graphischen Kunst auseinanderzusetzen.

G. J. W.

Kaufmann, Paul. Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. M. 5.50. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Die Deutsche Jahrhundertausstellung zu Berlin 1906 hat manche halbverschüttete Quelle wieder sprudeln lassen: zu Unrecht Vergessene wurden aufs neue ins Leben gerufen. Auch Joh. Martin Niederee, ein Rheinländer, Schüler der Düsseldorfer Akademie und Schützling des Cornelius in Berlin, war unter ihnen. Drei seiner Bilder sah man in der Ausstellung. Sie bekundeten für ihre Zeit eine auffallende koloristische Kraft, und es war da eine erstaunliche Breite des Vortrags. — Diesem Künstler ist das liebevolle Buch Kaufmanns gewidmet. Es gilt in erster Linie dem überaus sympathischen Menschen, den ein unerbittliches Geschick allzufrüh der Kunst entriß: dreiundzwanzig Jahre alt, starb er am 3. September 1853 zu Berlin an den Folgen einer Verletzung, die ihm, damals Soldat im 2. Grenadierregiment, durch Unvorsichtigkeit bei einer Schießübung beigebracht worden war. Dieser Lebenslauf liest sich interessant wie eine Novelle; dabei ist das Kulturkolorit der Zeit mit den religiös-romantischen Schwärmereien im Geiste Wackenroders, mit der Düsseldorferischen Kunstüberschwenglichkeit gut getroffen. Doch ist auch das Ernstere und Wichtigere, die Analyse des künstlerischen Schaffens Niederees, das Kenner wie aus'm Weerth und Hermann Grimm sehr hoch einwerteten, mit gebührender Sorgfalt bearbeitet, ebenso ist ein Katalog raisonné der Werke Niederees angehängt. Wie man den Künstler überhaupt in den Entwicklungsgang der deutschen Kunst einzureihen hat, drückte am besten Heinrich Reifferscheid in den von mir rückhaltlos unterschriebenen Worten aus: ›Auf dem Gebiete der monumentalen religiösen Kunst ein Versprechen für die Zukunft, Dürers, Cornelius' und Rethels Kunst in Verbindung mit starker malerischer Empfindung weiterzuführen, auf dem Gebiete des intimen Bildnisses aber schon ein Meister und ein Führer in die Zukunft, auch in seiner der Zeit voraneilenden koloristischen und technischen Behandlung‹.

G. J. W.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

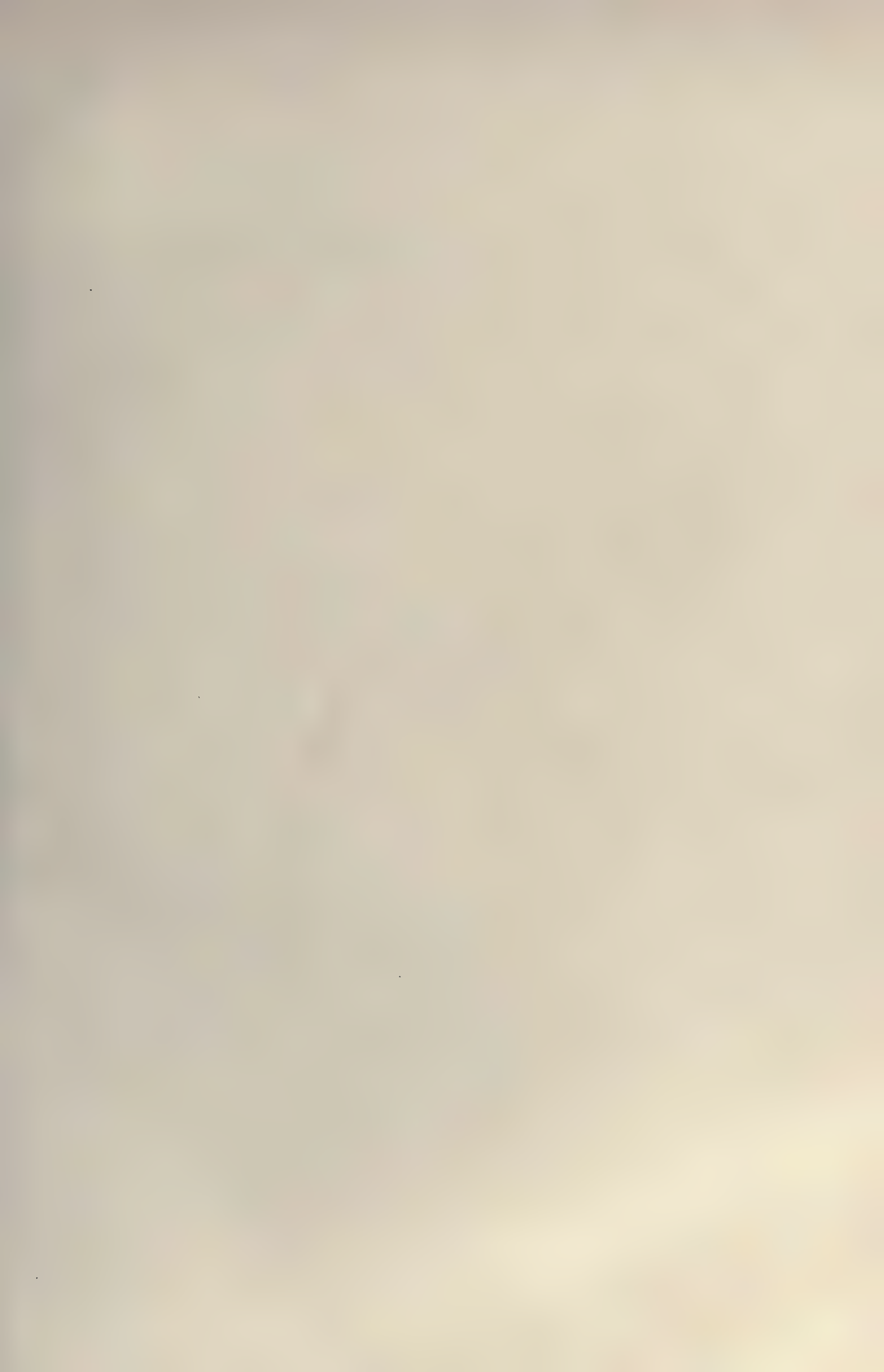
DRESDEN. Heinrich Gärtner †. In Dresden ist am 19. Februar der Landschaftsmaler Heinrich Gärtner drei Tage vor seinem 81. Geburtstage gestorben. Er war wohl der letzte Vertreter der heroisch-historischen Landschaftsmalerei, wie sie die beiden Preller, Rottmann und Kanoldt vertraten. Am 22. Februar 1828 zu Neu-Strelitz geboren, bildete er sich unter F. W. Schirmer in Berlin sowie unter Ludwig Richter in Dresden aus, ein jahrelanger Aufenthalt in Rom lenkte seine Kunst endgültig in die angegebene Bahn. Er malte Wandgemälde in Leipzig (landschaftlicher Fries in einem Skulpturensaale des Museums, Landschaften mit Szenen aus Amor und Psyche für Alphons Dürrs Landhaus in Connewitz), in Berlin (im Treppenhause des Landwirtschaftsministeriums), in Elbing (in der Aula des Gymnasiums: Akropolis zu Athen und Festplatz zu Olympia), in Dresden (im nördlichen Treppenhause der Hofoper), in Prag und Gmunden (in den Landhäusern des Herrn von Lanna). Tafelgemälde und Handzeichnungen von ihm besitzen u. a. die Galerie zu Dresden (Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen), das Museum zu Leipzig und das Museum zu Basel. Die Motive zu seinen Gemälden entnahm Gärtner Italien und Griechenland. Mehr als die gleichgerichteten Maler strebte Gärtner nach fein gestimmter harmonischer Farbengebung.

DRESDEN. Georg Wrba. In dem engeren Wettbewerbe um die Ausführung des König Georg-Denkmals für Dresden zwischen Prof. Seffner in Leipzig und Prof. Georg Wrba in Dresden hat sich der Denkmalausschuß für den Entwurf von Wrba entschieden. Das Reiterdenkmal, das Wrba zusammen mit dem Dresdner Stadtbaurat Hans Erlwein geplant hat, soll seinen Platz erhalten auf einem hohen schmalen Postament seitwärts der breiten Freitreppe, die vom Elbufer nach dem Theaterplatz emporführen wird. König Georg trug in Wrbas erstem Entwurf römische Imperatorentracht, nach Wunsch des Ausschusses hat Wrba den König in dem zweiten Entwurf in sächsischer Jägeruniform dargestellt. Wrba hat auch dabei die Monumentalität der Darstellung zu wahren gewußt.



M. KLINGER TAFELAUFSATZ
Photographieverlag E. A. Seemann, Leipzig

Redaktionsschluß: 23. Februar 1909 Ausgabe: 11. März 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz. — Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G. — Beide in München





GOTTFRIED SCHADOW
MUSE



G. SCHADOW QUADRIGA AUF DEM BRANDENBURGER TOR IN BERLIN

DIE GOTTFRIED SCHADOW-AUSSTELLUNG IN DER BERLINER AKADEMIE

Von HANS MACKOWSKY

Zwei Vorurteile widerlegt diese Ausstellung ein für allemal: als sei der Künstler GOTTFRIED SCHADOW lediglich eine Berliner Lokalgröße und als hafte seinen Werken jene Unsicherheit der Stilempfindung an, die den Meistern des Ueberganges eigen zu sein pflegt.

Gewiß, unter den Berliner Künstlern ist keiner, dessen Persönlichkeit so fest und unberührt im heimischen Boden gewurzelt hat, wie Gottfried Schadow. Die „schöne Fremde", die mit romantischem Zauber so viele Künstler seiner Zeit gelockt und nicht wenige der Heimat dauernd entführt hat, erwies sich unwirksam bei dieser bodenständigen Natur. Außer der Studienfahrt nach Italien, die er seiner künstlerischen Ausbildung schuldig zu sein glaubte, hat er sich nur in seltenen Fällen freiwillig von seiner Scholle gerührt. Und da es ihm beschieden war, zu hohen Jahren zu kommen, ist er hinübergegangen in das Andenken der Nachwelt als eine Inkarnation des Berlinertums selbst mit seiner nüchternen Tüchtigkeit, seinem Sarkasmus und einem Zug ins Bureaukratisch-Philiströse.



K. BUCHHORN G. SCHADOW

Dies alles lag in ihm, aber sein Wesen war damit nicht im entferntesten erschöpft. Denn er war Künstler, und zwar Künstler aus dem Zwang seiner Natur heraus. Das Geheimnis des Kunstschaffens war ihm früh aufgegangen. Er, der in der getreuen und liebevollen Nachahmung der Natur die einzig gesunde Grundlage alles Schaffens erkannte, der das verschwommene Ideal des „Allgemein-Menschlichen“ in dem fest begrenzten Vaterländischen erst lebendige Gestalt annehmen sah, er wußte doch, daß Schulung und Gegenstand wirkungslos bleiben,

> Wenn liebevolle Schöpfungskraft
> Nicht deine Seele füllt,
> Und in den Fingerspitzen dir
> Nicht wieder bildend wird.

Aber seine Zeit, mit literarischer Bildung bis an den Rand gefüllt, nicht von der eigenen Empfindung, sondern von ästhetischen Theorien geleitet, verstand die Grundkraft dieser Kunst nicht. Sie sah nur das, was Schadow an Aeußerlichem mit dem Zeitalter gemein hatte, wie denn auch der größte Künstler an seine Zeit gebunden ist. Und als der Geschmack sich wandte, während der reife Künstler in ruhiger Sicherheit auf sich selbst verharrte, ließ sie ihn stehen und opferte neuen Göttern.



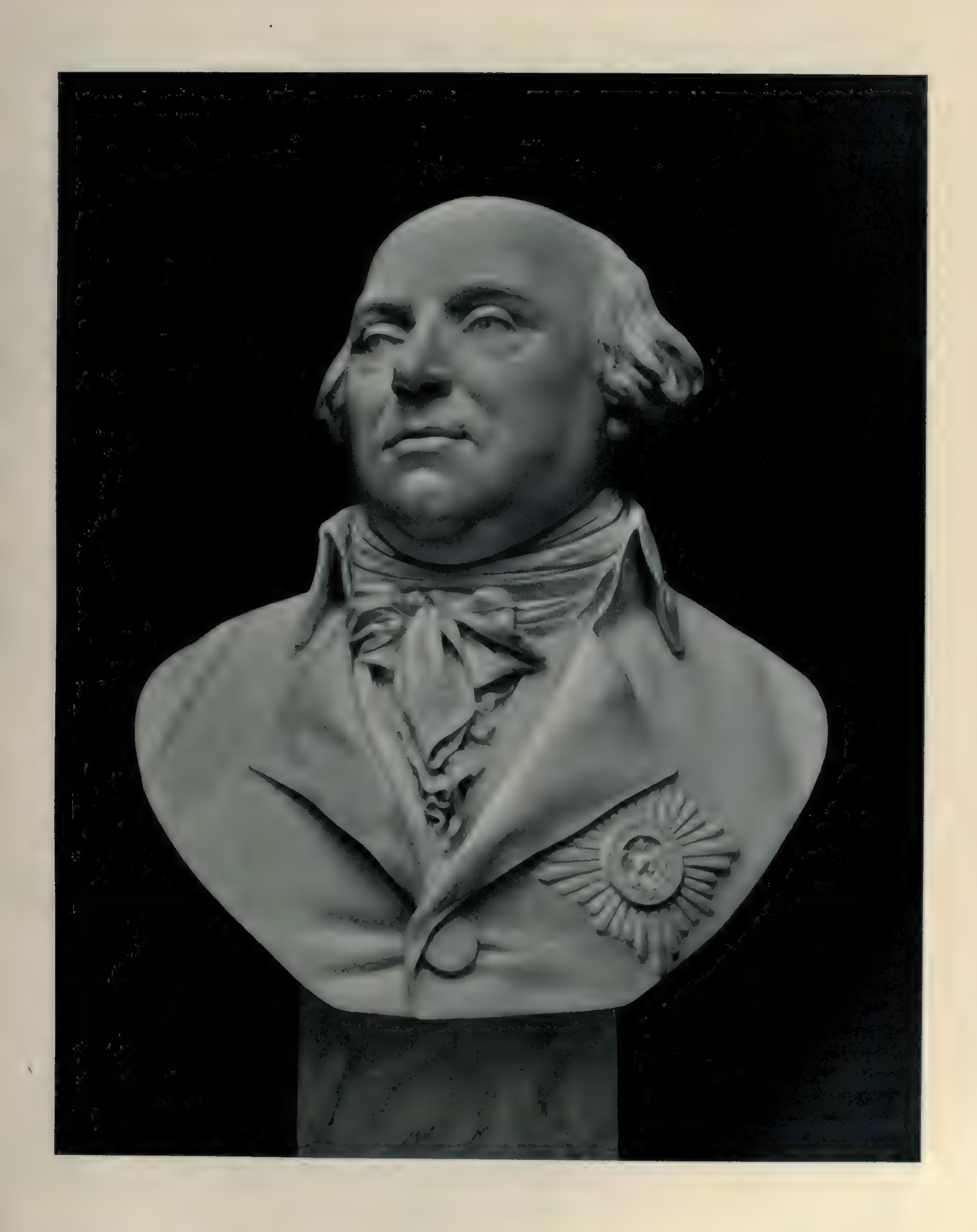
G. SCHADOW DIE HOFFNUNG
Hohenzollern-Museum, Berlin

An dieser Verdrängung arbeitete das Schicksal auf verhängnisvolle Weise mit. Mit der Reife der Mannesjahre Schadows fällt die tiefste Not des Vaterlandes zusammen. Alle Pulse des Lebens stocken. Die langsame Befreiung Preußens führt in Rauch einen Künstler herauf, der mit hohem Talent auch die Geschmeidigkeit besitzt, die dem Fürsten die eigene Unsicherheit nicht so zum Bewußtsein bringt, wie Schadows märkische Festigkeit. Der Glanz großer Kriegestaten läßt eine ruhmreiche Vergangenheit fast plötzlich verblassen. Schroff tritt die junge Generation der alten, die noch nicht ausgelebt hat, mitten in den Weg, und hinter ihr steht der erste Dichter der Nation, den Horizont der Geister immer weiter spannend, bis er die ganze Welt umfaßt.

Als etwas Vergangenes, Ueberwundenes erschien damals die Kunst Schadows. Neue Aufträge werden spärlich, hören ganz auf. Den Künstler löst der Akademiedirektor ab, den Schaffenden der Theoretiker. Seine Werke, in schwer zugänglichen Schlössern, auf abgelegenen Herrschaftssitzen, in stillen Provinzstädten, können nicht für ihn zeugen. Die wenigen öffentlichen Denkmäler in der Hauptstadt, Zieten, der Dessauer, das Viergespann auf dem Siegestor, wirken veraltet. Nur die starke Persönlichkeit ist nicht zu umgehen, taucht überall auf, macht von sich reden, wird gefürchtet und verehrt, erscheint, hoch gereckt bis ins Alter, als ein wandelndes Denkmal aus ferner, mystisch-großer Zeit.

Damals hat sich die Legende vom alten Schadow und seiner Uebergangskunst gebildet, die noch immer fromme Hörer und gläubige Ueberlieferer findet. Sie hat ihren anmutigsten, deshalb nicht weniger historisch bedenklichen Ausdruck in Fontanes berühmtem Schadowkapitel der „Wanderungen“ gefunden; sie trotzt, zähe wie alle Legenden, der beherzten und geistvollen Kritik, mit der vor Jahren Ferdinand Laban sie entlarvt hat. Nun aber tritt er selbst hervor, er, der Meister, sein Recht sich verschaffend nach Meisterart, indem er uns einlädt in die Halle seiner Werke.

So wie diese Ausstellung ihn kennen lehrt, hat auch von den Mitlebenden kaum jemand den Meister gekannt. Und doch erschöpfen



Im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers

G. SCHADOW
FRIEDRICH WILHELM II.

diese 250 Nummern keineswegs die Lebensarbeit des Künstlers. Auf manche dekorative Arbeit, namentlich Reliefs und Grabmäler, mußte ihres Umfanges wegen verzichtet werden; von den rund 2000 Zeichnungen konnte man nur eine Auswahl bieten, das graphische Werk des Meisters wird in wenigen Probeblättern repräsentiert. Aber das Dargebotene, teils Original, teils Gipsabguß, reicht hin, eine neue und imposante Vorstellung von der Tätigkeit Schadows zu erwecken und schafft eine breite Basis für die Revision eines von Generation zu Generation weitergegebenen Urteils. Und wenn man bedenkt, daß der weitaus größte Teil dieser Produktion in die ersten vierzig Jahre dieses sich fast über neun Dezennien erstreckenden Lebens fällt, so staunen wir billig diese überreich strömende und sprudelnde Kraft an, die in einem halben Menschenalter geleistet hat, was sonst ein volles Künstlerdasein ausfüllt. Die traditionell schon etwas petrefakte Figur des *alten* Schadow macht einer verjüngten kraftvollen Künstlergestalt Platz, die mit sicherem Schritt aus der bisher begrenzten Lokalsphäre heraustritt und sich den führenden Meistern deutscher Kunst beigesellt.

Die Formel für ihn als Künstler ist nicht leicht zu finden. Er repräsentiert nicht eine bestimmte Stilfom, seine Kunst ist nicht Ausdruck des Empire, so wie etwa Schlüter im Norden das Barock darstellt. Werke der strengen klassizistischen Richtung stehen unvermittelt neben anderen, die zurückdeuten auf das fridericianisch verzopfte Rokoko, Uniform und Zeittracht wechseln ab mit antiker Gewandung oder mit dem romantisch-altdeutschen Kostüm. Im Relief folgt er bald dem strengen Stil der Alten, bald dem malerisch gestaltenden der späten Schulen. Gebunden an seine Zeit, die den Boden einer sicheren künstlerischen Tradition unter den Füßen verloren hatte, scheint er, so obenhin betrachtet, den Schwankungen des Zeitgeschmacks unterworfen. Sobald man sich indessen in seine Werke vertieft, tritt die Selbständigkeit und Folgerichtigkeit dieser Kunst zutage. Die Süßlichkeit und die Geziertheit des Rokoko blieb ihm so fern wie die Kühle und Frostigkeit des Empire, so fern wie der Taumel der schwärmenden Romantiker. Nicht einem Stilprinzip beugte er sich, sondern er nahm das Gesetz seines Schaffens aus der Natur. In solchem Sinne hat er sich mit Stolz einen Naturalisten genannt und sich in lebendigem Zusammenhang mit allen Meistern echter Kunst ohne Ueberheblichkeit gefühlt.



G. SCHADOW
RÖM. FAHNENTRÄGER

Herkunft und Erziehung haben in gleicher Weise ihn zu dem gemacht, was er ein langes Leben hindurch unbeirrt geblieben ist. Wenn auch in Berlin geboren — am 20. Mai 1764 — entstammte er doch einem handfesten Bauerngeschlecht, das ihm neben einer Hünenstatur die Liebe zur Scholle vererbte. Die geistige Luft, in der er aufwuchs, war die Aufklärungszeit, dies rationalistisch-kritische Fluidum, das in der Person seines vergötterten Königs Friedrich II. Gestalt und Stimme des Menschen angenommen zu haben schien. Vom Geist des alten Fritzen lebt ein kostbares Erbteil in Schadow fort: jene Mischung von deutscher Derbheit des Gefühls und französischer Galanterie der Formen, die den originellen Menschen aus ihm machte. In seiner Kunst tönten sich die Kontraste ab zu der seltenen Harmonie von Kraft und Anmut.

In die letzten Regierungsjahre des großen Königs fällt Schadows künstlerische Ausbildung bei Tassaert, einem Vlaemen, der seit 1775 dem Hofbildhaueratelier vorstand. Dieser Werkstatt, in der Franzosen und Italiener das vielfältig Technische der Marmorarbeit mit hoher Virtuosität ausübten, dankt Schadow die solide handwerkliche Grundlage seiner Kunst. Er ist nicht müde geworden, immer wieder auf die Bedeutung des rein Handwerklichen hinzuweisen, von dessen Beherrschung schließlich das Gelingen des Kunstwerkes abhänge. Mit Tassaert selbst blieb er nicht lange im Einvernehmen; es gehört zu den entscheidensten Glücksfällen seines Lebens, daß



G. SCHADOW EPISODE AUS DER BELAGERUNG VON BRESLAU 1790
Relief vom Tauentzien-Denkmal in Breslau

durch den schnellen Tod Tassaerts 1788 die Bahn für ihn frei ward.

Kurz vorher 1785—87 fällt der italienische Aufenthalt, die Studienzeit in Rom. Wie sicher geht er dort seinen Weg! Seine Stellung zur Antike ist einzigartig, fern jeder Nachahmung, in den Geist eindringend, der die Kraft und Schönheit seiner Gebilde aus derengsten Fühlung mit der Natur schafft. „Durch die Natur verführt“, sagt er gelegentlich, „wird man nicht, wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.“ Das trennt ihn von den berühmten und unberühmten Gräculi seiner Zeit. So unvoreingenommene Augen ließen sich nicht auf die Antike allein einstellen. Auch die Kunst der Renaissance umfaßte sein Blick, und wieder blieb er haften auf der Form, nicht auf dem Inhalt.

Daß er aber die poetische Idee keineswegs unterschätzte, bezeugt das klassische Meisterwerk seiner Jugendjahre, das alle Errungenschaften dieser römischen Studienjahre vereint: das Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin (1790) (Abb. S. 330/31). So vollendet die Parzengruppe in das Halbrund der oberen Nische komponiert ist, der Preis gebührt diesem schlafenden Knaben, dessen Kinderhand das Schwert entsunken ist, dessen rundem Blondkopf der Helm entrollte. Nicht tot, schlafend liegt er hinge-



G. SCHADOW VICTORIA
Relief für den Parolesaal im Berliner Schloß

streckt in einem Traum, der ewig währt. So sehr der einfache Aufbau mit seiner Ruhe und Gradlinigkeit klassizistisch erdacht ist, so wenig ist überall die Form klassizistisch trocken und unbelebt. Aber auch der Naturalismus haftet nicht bloß an der Oberfläche; er ist beseelt von Empfindung, als ein lebendiges Element überall die Form gestaltend und durchdringend.



G. SCHADOW GRABMAL DARJES IN FRANKFURT A. M.

Begreiflich, daß dieses Werk seiner Jugend Schadows Lieblingsstück blieb. Wäre es ihm vergönnt gewesen, worin er von Anfang an die Aufgabe seines Lebens erkannte, das Reiterdenkmal seines großen Königs zu errichten, wer weiß, ob er mit diesem Werk voll Glanz und Kraft die weichere Schönheit des Grabmals nicht überboten hätte. Jedenfalls läßt einer der Entwürfe das Höchste erwarten (Abb. geg. S. 328). Ueber vier gedrungenen dorischen Säulen der König zu Pferd mit befehlender Geste geführt vom Siege mit den aufgerafften Lorbeerkränzen; am Piedestal auf dräuender Wacht Mars und Minerva, die Speere hoch, ihnen entgegengesetzt Apollo über einer Waffentrophäe seinen Gesang anstimmend, und unter den Säulen vor einem Altar zwei eroberte Provinzen Borussia, der Königin, die Hände zum Bunde über der Opferflamme reichend. Wie lebt der Erorberergeist und sein waffenklirrendes Zeitalter in diesem Entwurf! Welch Gegenstück zu Schlüters Kurfürstenmonument, voll Emphase den Geist der Zeit verkündend! Statt dessen mußte sich der Meister mit dem Pedesterstandbilde Friedrichs auf dem Wall zu Stettin (1793) bescheiden, bei dem ihm der umgehängte Hermelin als notwendige Verstärkung der Silhouette mißliebig war, so sehr, daß er darüber das lebensprühende Porträt nicht mit in Anschlag brachte. 1794 folgt



G. SCHADOW — RUHENDES MÄDCHEN

Kgl. Nationalgalerie, Berlin

G. SCHADOW — HETMAN GRAF PLATOW MIT SEINEN KOSAKEN

der Zieten. Zeitkostüm, Husarenuniform. Aber die wirkliche Gestalt des kleinen, im Alter mehr und mehr zusammenschrumpfenden Generals geben nur die in einem ganz freien malerischen Stil vorgetragenen Sockelreliefs (eines davon S. 332). Die Statue selbst an einen Tronc gelehnt, mit übergeschlagenen Beinen, die Hand am Kinn, ist weniger Porträt als Situation: hier wird bei lodernden Wachtfeuern ein Husarenstreich ausgeheckt. Mit der Physiognomie Zietens präsentiert sich der Geist des Husarentums. Der Dessauer erst (1801), im Maßstab kleiner, gibt eine glatte Lösung: ganz Porträt, individuell bis zu den Gamaschenknöpfen, preußischer Offizier durch und durch, militärisch straff den Kommandostab in der Hand, den kein antiker Imperator so halten würde.

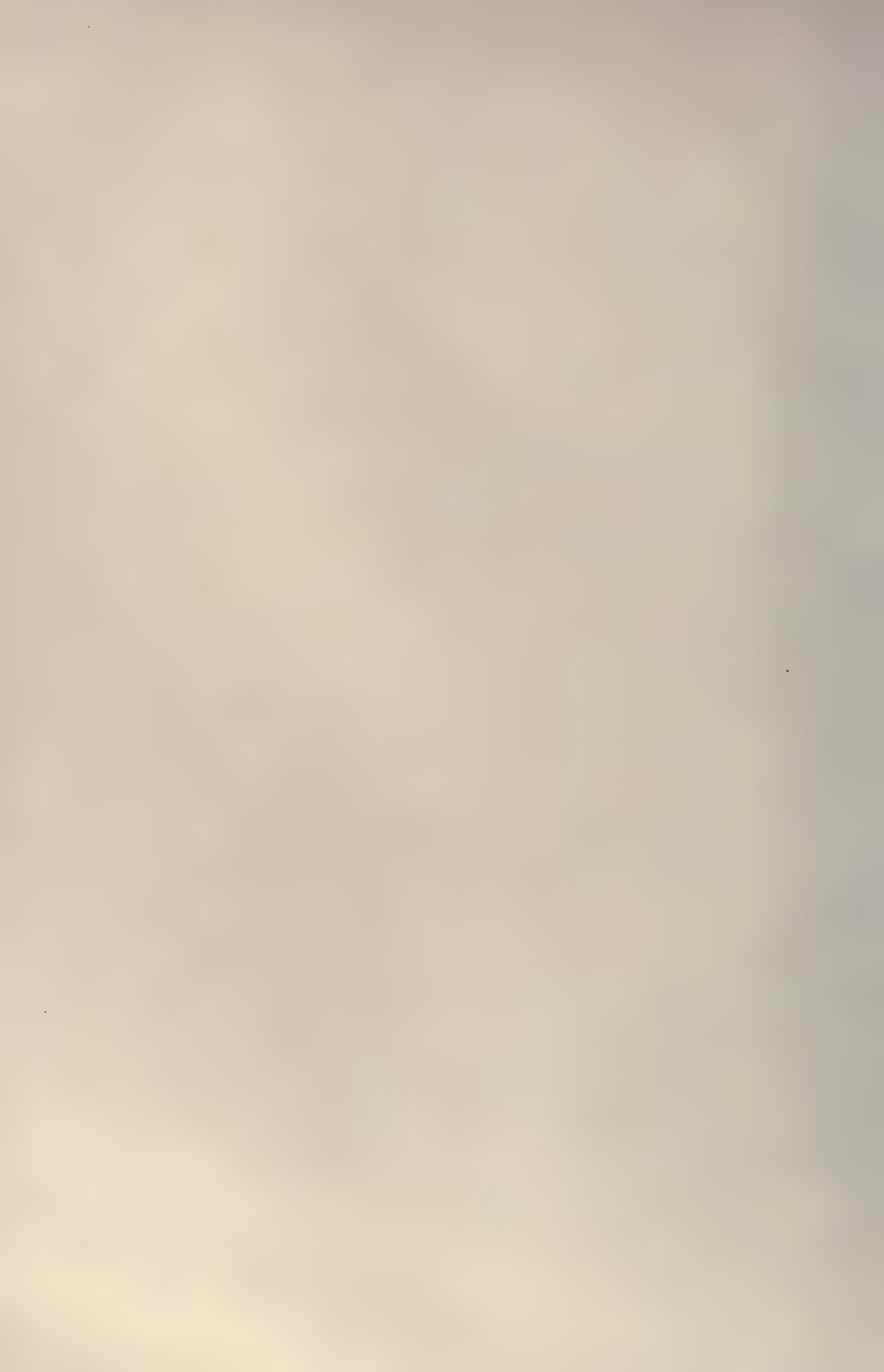


G. SCHADOW ✠ FRIEDRICH WILHELM II.

Zwischen diesen Werken historischer Prosa steht in blumenhafter Anmut die bekannte Doppelstatue der Prinzessinnen Luise und Friederike (1795—97) (Abb. S. 341). Den Zauber ihrer Gestalten unterstützte ihr klangreiches Organ, das die reizende süddeutsche Mundart laut werden ließ. Was bei den meisten aufs Ohr wirkte, mußte der Bildhauer fürs Auge zur Erscheinung bringen. Und wie reden diese Gewänder, diese ruhig fließenden Falten bei der sinnig-ernsten Kronprinzessin, dieses rieselnde kleinbrüchige Gefält bei der koketten Schwester! Die leise antike Stilisierung der Gewänder, wozu die Modetracht ja aufforderte, hebt die genau lebensgroße Gruppe aus der Sphäre des Genres. Die hier gefundenen Motive verwendet Schadow weiter für eine Reihe von Arbeiten

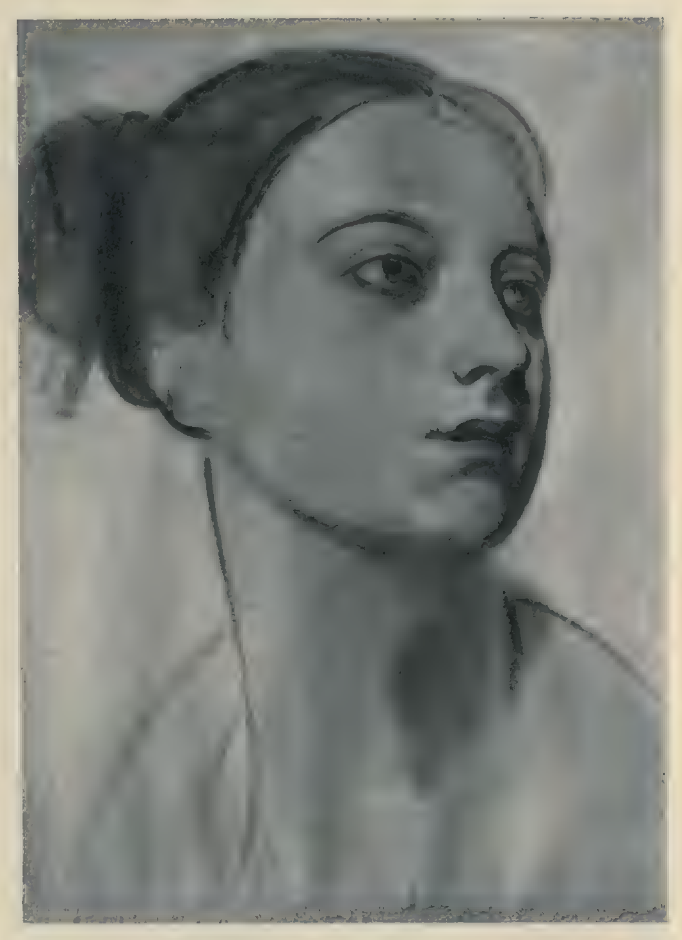
GOTTFRIED SCHADOW
ENTWURF ZU EINEM DENKMAL FRIEDRICHS
DES GROSSEN IN HEROISCHEM STIL





namentlich der Sepulkralplastik: für das Grabmal des Bankiers und Gutsherrn Schütze in Schöneiche (1798) (Abb. S. 338), für das Denkmal Büschings (Abb. S. 346), für das Monument des Rektors Darjes in Frankfurt a. O. (1800) (Abb. S. 326). Eine besonders glückliche Verschmelzung antikisierender und naturalistischer, d. h. porträthafter Elemente zeigt das Arnimsche Grabmal in Boitzenburg (1801) mit der Agrippinapose der trauernden Gattin und dem Hunde, dessen getreues Konterfei einem symbolischen Zweck, wie auf den alten Grabmälern der Gotik, dienen muß (Abb. S. 334 u. 335).

Die innere Logik dieses Schaffens, die Folgerichtigkeit der künstlerischen Phantasie Schadows erhellt sofort, wenn man seine völlige Unbefangenheit, seine Unabhängigkeit von der Stilkonvention seiner Zeit erkannt hat. Das Klassische — Goethe identifiziert es in seiner Aesthetik mit dem Poetischen schlechtweg — erscheint in antikem Gewand und fügt sich den Regeln des antiken Stils, das Vaterländische behält seine charakteristisch-nationale Tracht und ist zugunsten einer malerischen Gesamtwirkung jener strengen Gebundenheit enthoben. Man erkennt dies Prinzip, das einer großen inneren Klarheit und einem gesunden Empfinden entspricht, besonders scharf an Schadows Reliefs. Daher die klassisch strenge Reliefbehandlung in dem großen Fries der alten Münze (1802), in den Seitenreliefs des Dessauers (1800), in den Allegorien der ehemaligen Villa Lichtenau (1791), im Gegensatz zu der freien zeichnerischen auf den Zietenreliefs (1793) oder auf Sockeldarstellungen des Tauentziendenkmals in Breslau (1795) (Abb. S. 325).



G. SCHADOW ✎ WEIBLICHES BILDNIS (ZEICHNUNG)

Der gleiche grundlegende Unterschied läßt sich auf dem Gebiet beobachten, das Schadow vielleicht mit größter Meisterschaft beherrscht hat: die Porträtplastik. Die Abgeschiedenen, deren Büste mehr ein Denkmal als ein Konterfei sein soll, sind von einer zeitlosen antikisierenden Gewandung umhüllt, die sie leicht heroisiert erscheinen läßt; bei den Lebenden erstreckt sich die Porträttreue auch auf das Kostüm, dessen Eigenheiten, Uniform, Orden, zum weiteren Ausbau der Charakteristik nicht fehlen dürfen. Und wie ist dieses Detail, eine Halsbinde, ein Jabot, ein gestickter Kragen, ein Ordensband, diskret und malerisch zugleich behandelt, ohne die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzulenken! Der große Schnitt dieser Köpfe, von denen eine unvergeßliche Reihe dieser Ausstellung in erster Linie Zeitstimmung und Gehaltenheit verlieh, wetteifert mit der seelischen Feinheit, die der Meister überall aufgespürt hat (Abb. S. 323). Unmittelbar an die großen Meister altdeutscher Bildniskunst reicht er heran, wenn er dem Leben Aug in Auge gegenübersteht. Und auch da, wo ihm nur die Totenmaske, die eigene Erinnerung oder — was er oft genug beklagt hat — ein dürftiges, konventionell lebloses Abbild aushelfen konnte, wirkt er noch überraschend lebendig und überzeugend.

Auf diesem Gebiet ist kein Nachlassen zu bemerken auch nicht in der zweiten Hälfte seines langen Lebens, etwa in den Jahren 1806 bis 1850, wo seine Produktion immer stockender wird, um von 1830 ab ganz aufzuhören. Ja, in einigen Kinderbüsten, die wie aus dem Geist eines Florentiner Quattrocentisten geschaffen scheinen, fügt er seiner Porträtgalerie noch in diesen späten Jahren charakteristische Typen hinzu.

Widerspruch erregen trotz ausgezeichnet studierter Details zwei große mühselige Arbeiten dieser zweiten Periode: die Apotheose der Königin Luise in der Kirche zu Paretz (1811) (Abb. S. 340) und das Blücherdenkmal in Rostock (1819) (Abb. S. 333). Aber für beide trägt der Künstler die Verantwortlichkeit nur halb. Die Idee der Apotheose, die wie eine protestantische Assunta komponiert ist, rührt von ihrem ersten Besteller, einem philiströsen Gernegroß aus Frankfurt a. O. her; die anachronistischen Zugeständnisse namentlich an den Seitenreliefs des Blüchermonuments waren der Preis, um den der Friede mit Goethe, dem Schiedsrichter in der Denkmalsangelegenheit, gewahrt blieb.

Im Wittenberger Luther (1821) steht der Künstler wieder ganz auf eigenen Füßen. Hier hat ein Bauernsohn einem großen Stammverwandten in sichtlicher Ergriffenheit gehuldigt. Dann schließt Schadow sein reiches Tagewerk mit zwei kleineren Arbeiten, die noch einmal zeigen, was er als Mensch am meisten geliebt, als Künstler am reinsten gewollt hat. In der Bronzestatuette Friedrichs d. Gr., wie er mit den beiden Windspielen auf der Terrasse von Sanssouci spazieren geht, lebt noch einmal Geist und Stimmung der Vergangenheit (Abb. Jahrg. 1905/6 S. 279). Wie malt die kapriziöse Silhouette des alten Mannes mit dem melancholisch ernsten Gesicht und den großen Stiefeln, umspielt von der zerbrechlichen Grazie der beiden Windhunde die widerspruchsvolle Zeit des Rokoko. Und in der schön hingestreckten Figur eines nackten Mädchens, der letzten Marmorarbeit des Meisters (1826) tut sich Schadow noch einmal Genüge, ohne jede literarische Nebenabsicht „die Kunst aus der Natur zu reißen“ (Abb. S. 327).

Nur ein unausgesetztes Studium, ein unermüdliches Befragen und Sich-Rechenschaftgeben vor der Natur konnte diese Werke hervorbringen. Und die nach Hunderten zählenden Zeichnungen sind die Zeugen nicht nur seines ehernen Fleißes, sondern auch jener wundervollen Unbefangenheit, mit der er die Natureindrücke aufnahm. Sind Zeichnungen ohnehin bei einem Bildhauer eine Seltenheit, so überraschen sie bei Schadow besonders durch ihre Fülle und die Varietät ihres Aussehens. In allen Techniken und allen Graden der Ausführung trifft man sie bei ihm, von der flüchtigsten in Rotstein oder Kreide hingeschriebenen Notierung bis zum durchgebildeten, abgerundeten Kunstwerk in Feder- und bunter Tusche. Mit wenigen meisterlichen Strichen umreißt er einen Akt; mit dem Wischer oder mit ein paar kräftigen Druckern des weichen Tuschpinsels zaubert er eine Physiognomie, ein Porträt hervor. Und wo er mit liebevollem Behagen ins Einzelne geht, mit bunten Stiften, ja selbst mit Aquarellfarben die Illusion der Wirklichkeit so viel wie möglich annähert, verliert er sich nie ans Unwesentliche. Die Kontur, die zunächst nur die entscheidenden Maßverhältnisse festlegt, ist stets bei ihm das Primäre, genau wie bei seiner Bildhauerei der organische Aufbau des Ganzen gleichsam als das unabänderliche rahmende Gerüst zur Aufnahme des Details festgelegt wird. Erst der Zeichner gibt den Schlüssel zum vollen Verständnis des Bildhauers. Nur wer so zeichnen konnte, war fähig die Form im Raum darzustellen, ohne sich von dem Detail verwirren zu lassen. Wie aus einem

G. SCHADOW GRABMAL DES GRAFEN VON DER MARK
Dorotheenstädtische Kirche, Berlin



G. SCHADOW
DETAIL VOM GRABMAL DES
GRAFEN VON DER MARK



G. SCHADOW ZIETEN UND DIE SÄCHSISCHEN REGIMENTER
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

sorgfältig und ununterbrochen geführten Journal kann man aus den Zeichnungen die Entwickelung des Meisters ablesen. Entwickelung heißt hier Befreiung der Persönlichkeit aus den Banden der Zeitkonvention. Die starke Helferin in diesem Kampf und Ringen, in dem es naturgemäß auch nicht an gelegentlichen Niederlagen gefehlt hat, war das unbeirrte Naturgefühl, das in Schadow als ein kostbares Erbteil seiner ackerbauenden Vorvorderen mächtig war.

So steht sein Bild jetzt aufgerichtet in der Ruhmeshalle unserer nationalen Kunstgeschichte. In einer Zeit hoher, aber künstlerisch verschwommener Ideale repräsentiert er als Mensch wie als Künstler die gesunde Klarheit des Empfindens, die von den Bekennern einer preziösen Geistigkeit so leicht mit nordischer Kühle verwechselt wird.

* * *

Kopenhagen hat sein Thorwaldsenmuseum, am Fuß des schneebedeckten Monte Grappa leuchtet der Tempelbau, der Canovas Werke umschließt, für Schwanthaler, Rauch und Rietschel, selbst für Eberlein ist vorgesorgt, daß, was sie schufen, der Nachwelt nicht verloren gehe. Soll sich das Werk Schadows, wie es diese Ausstellung vereinigt hat, wieder zerstreuen, verstecken in die Abgelegenheiten und Schlupfwinkel, aus denen es zu Ehren des 50. Geburtstages des Deutschen Kaisers hervorgeholt wurde? Sollen wir von der Lebensarbeit des besten unserer vaterländischen Künstler nichts in die Zukunft hinüberretten als die Erinnerung an diese Ausstellung?

Hier ist — spät genug — ein Dank abzustatten: mag es in der allein würdigen Weise und bald geschehen!

GOTTFRIED SCHADOWS TOTENMASKE



Original in der Kgl. Nationalgalerie in Berlin



Seitenrelief vom Blücher-Denkmal in Rostock i. M.

G. SCHADOW
BLÜCHERS STURZ BEI LIGNY

MAX KLINGER

EIN RÜCKBLICK UND EIN AUSBLICK

Von Julius Vogel

II. (Schluß)

Wir wissen, daß die graphischen Arbeiten ehedem den eigentlichen Inhalt von Klingers Kunst bezeichneten. Ausgehend von dem Grundsatz „zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus" und unter dem Druck seiner persönlichen, von einem guten Teil von Pessimismus durchtränkten Lebensphilosophie, die er in den Satz zusammenfaßte: „Aus den ungeheuren Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend oft ihm begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen" — unter dem Druck dieser Ueberzeugung war ihm die Zeichnung ehedem das große Mittel sein Inneres zu entlasten, die Bitternisse des Lebens, die sich ihm entgegendrängten, sich von der Seele zu zeichnen. Die Leidenschaftlichkeit seiner Natur drängte ihn zu Werken, die wie bei Goethe zu Bruchstücken einer großen Konfession sich gestalten. In diesem Sinne sind die meisten seiner radierten Zyklen zu verstehen. Aber diese Bekenntnisse aus den trüben Seiten des Lebens, die dem früher einsam Dahinlebenden oft schwere Stunden gebracht und ihn bei seiner grüblerischen Natur zu pessimistischen Betrachtungen neigen ließen, bezeichnen doch glücklicherweise nur eine Episode, die, so reich sie an künstlerischen Erfolgen war, an dem Künstler seit Jahren schon vorüber gegangen ist. Von den Gefühlen stummer Resignation hat er sich losgerungen, die „prachtvolle großschreitende Welt", in der er früher „den ganzen Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes" sah, hat bei dem ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können ihn einer heiteren Auffassung des Lebens zugewendet. Früher sah er in der Zeichnung eine die Malerei und Skulptur ergänzende Kunst und sie war für ihn das Mittel zur Erreichung seiner künstlerischen Ideale, jetzt ist für ihn die Skulptur das Element geworden, in dem seine Gedankenwelt ihren reinsten und schönsten Ausdruck findet. In der plastischen Formgebung sieht er die Hauptaufgabe der Kunst, die Darstellung der Schönheit des menschlichen Körpers. Es ist deshalb nicht Zufall oder Mangel an Zeit, wenn der zweite Teil des Zyklus „Vom Tode", vor viel länger als zwanzig Jahren begonnen, so langsam seiner Vollendung entgegenrückt, trotzdem die fehlenden Blätter längst in der Zeichnung oder in der Kupferplatte vorbereitet sind. Wie sich allmählich dieser Wandel vollzogen hat, ließe sich an einer Reihe von Skulpturen leicht verfolgen. Aus der Idee seiner Raumkunst hatte sich seine farbige Skulptur entwickelt, von der er einst meinte, daß wir ihr „so merkwürdig zaudernd gegenüberstehen". Der Beethoven, im Modell wesentlich gleichzeitig mit der Salome und Kassandra entstanden, in der polylithen Ausführung das Produkt des neuen Jahrhunderts, schließt die Reihe der farbigen Skulpturen ab. Die geheimnisvolle Macht des Marmors, die Lust, seine schlummernde Seele zu wecken, hatte es Klinger schon vorher angetan. Wie einst Michelangelo gesagt hatte: „Ich versichere Euch, es gibt nicht einen einzigen Marmorblock, in dem nicht irgendein Bild oder eine Statue drinsteckt, es kommt nur darauf an, sie deutlich zu erkennen", so ist auch eine ganze Reihe Klingerscher Skulpturen vermöge dieses seherischen Blickes entstanden. Beinahe alle seine Marmorwerke sind in diesem Sinne zu verstehen.



G. SCHADOW ❧ GRABMAL DES STAATSMINISTERS GRAFEN VON ARNIM AUF SCHLOSS BOITZENBURG

Die Zahl der Bildhauerwerke Klingers, die entstanden sind, seitdem der Beethoven die Werkstatt des Meisters verlassen hat (März 1902), ist ziemlich groß. Manche dieser Arbeiten gehen im



G. SCHADOW
GRABMAL DES STAATSMINISTERS GRAFEN VON ARNIM AUF SCHLOSS BOITZENBURG



G. SCHADOW FÜRST LEOPOLD VON DESSAU (ZEICHNUNG)

an, als Sockel ist ein schlichter, quadratischer, vielleicht mit Reliefs zu ornamentierender Unterbau gedacht. Das Streben, die Vertikale zu betonen und durch die einfachsten Mittel des plastischen Aufbaues zu wirken, ist unverkennbar. Die Studien für den Kopf hat der Künstler für eine weit überlebensgroße Marmorbüste verwendet, die in ihrer großzügigen Behandlung der Liszt-Büste des Leipziger Gewandhauses zur Seite zu stellen ist. Einen verwandten Zug mit diesem Wagner-Entwurf hat das Hamburger Brahmsmonument, so sehr dies auch im übrigen durch eine Steigerung ins Malerische und Barocke sich von plastischer Schlichtheit entfernt. Zum Verständnis der Komposition muß vorausgeschickt werden, daß das Wagnerdenkmal für die Aufstellung im Freien, das Brahmsmonument, das ursprünglich als Hermenfigur gedacht war und sich in seinem plastischen Aufbau von dieser aus erst entwickelt hat, für einen Konzertsaal bestimmt ist — hier, wo Klänge und Melodien in der Phantasie des Zuhörers sich zu lebensvollen Gestalten verdichten, hat man sich das riesige Marmorwerk umrauscht von einer Welt von Tönen vorzustellen, in deren Mitte der Meister steht im Gefolge seiner Genien und emporgehoben in höhere Sphären, in die die Begeisterung auch den andächtigen Bewunderer seiner Lieder führt. Wie bei Wagner flutet von seinen Armen ein schweres Gewandstück herab, aber das statische Moment, das dort so imposant wirkt, wird hier aufgelöst durch die malerische Angliederung von drei weiblichen und einer männlichen Figur. Die eine von ihnen hat sich von hinten emporgeschwungen, neigt das Haupt dem des Meisters zu und reicht ihm die Rechte, seine Finger leicht berührend — es ist seine Muse, die, wie es bei Michelangelos Adam der liebe Herrgott tut, den sprühenden Lebensfunken des Genius in die Adern des Meisters hinüberströmen läßt. Zwei andere prachtvolle weibliche Gestalten schmiegen sich an diese Gruppe an, ein herkulisch gebauter Mann, dessen Oberkörper gleichsam aus den Fluten auftaucht, scheint das Ganze mit kraftvollen Armen zu stützen — gedanklich eine Paraphrase Brahmsscher Musik, wie sie in einzelnen Radierungen der „Brahms-Phantasie“ wiederklingt, ein Werk echt Klingerscher Phan-

Modell auf frühere Jahre zurück, andere wieder, die man seit Jahren im Gipsmodell im Atelier stehen sieht, sehen ihrer Ausführung in Stein oder Bronze noch entgegen. Auch einige Denkmalsentwürfe befinden sich unter ihnen, so das für Wien geplante Brahmsdenkmal, das Modell bleibt, der Richard Wagner für Leipzig und der Brahms für Hamburg, der in Seravezza-Marmor ausgeführt, Ende Dezember 1908 vollendet und einige Tage im Atelier des Künstlers öffentlich ausgestellt wurde, bevor er an seinen Bestimmungsort (die Laeisz-Halle in Hamburg) abging. (Abb. S. 300). Das Leipziger Wagnerdenkmal, für das Laaser Marmor wegen seiner Wetterbeständigkeit gewählt wird, ist durch Abbildungen bereits vielfach bekannt geworden. Seine Wirkung beruht auf der Schlichtheit der Auffassung und der Geschlossenheit der Masse — die mächtige (im Verhältnis zu Wagners Körpergestalt ins Riesenhafte gesteigerte) Figur ist mit einem schweren Gewandstück bekleidet, der rechte Arm ist gesenkt, der linke, im Ellbogen gebeugt, liegt am Körper

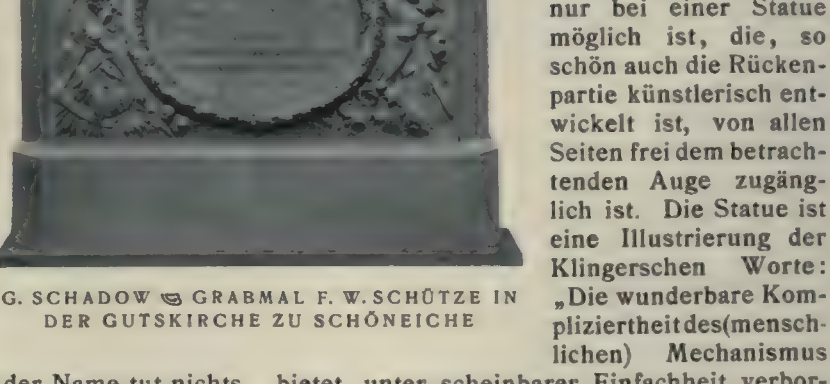
tasiekunst, in seinem plastischen Aufbau ein Novum, das in die strengen Formgesetze der Plastik sich nur schwierig einfügen läßt. Das „Drama“ im Dresdener Albertinum bietet einige formelle Vergleichspunkte. Die moderne französische Plastik bietet zur modernen Barockkunst einige Parallelen.

Etwa gleichzeitig mit diesen beiden Werken, die noch nicht vor die Oeffentlichkeit getreten sind, verdanken den letzten Jahren mehrere Skulpturen ihre Entstehung, die durch verschiedene Ausstellungen schon bekannt geworden sind. Ebenfalls aus einem direkten Auftrag, und zwar vonseiten Leipziger Bürger, ist der wundervolle, für Blumenschmuck bestimmte Tafelaufsatz hervorgegangen, der dem neuen Leipziger Rathaus aus Anlaß seiner Einweihung (im Oktober 1905) gewidmet wurde, ein Werk angewandter Kunst, das sich nicht in den Formen des konventionellen Tafelschmuckes halten, sondern im Sinne eines selbständigen plastischen Kunstwerkes, das in einer weiten Halle eine dominierende Wirkung ausübt, gedacht sein sollte (Abb. S. 320). Als Material des annähernd 2 m hohen Aufsatzes wurde Silber gewählt, das bei vorsichtiger Pflege von einer wundervollen, ins Stahlblaue gehenden Patina, auf der die Lichtreflexe wie Perlmutterflecken erscheinen, überzogen wird. Den eigentlichen Träger bildet eine auf einem Onyxteller, der wiederum von drei Delphinen getragen wird, mit untergeschlagenen Beinen sitzende, jungfräuliche Gestalt, die mit erhobenen Armen balancierend einen großen, zum Einsetzen von Gläsern und Schalen hergerichteten Korb trägt, und, gleichsam über dem Wasser schwebend, ihre taufrischen Gaben den zu frohem Mahle versammelten Gästen darbietet — in der graziösen und liebenswürdigen Art, wie das Motiv gelöst ist, wie der tragende Teil in der Darstellung weiblicher Schönheit zu einem Formelement von köstlicher Anmut gestaltet wird, ein einzig schönes Werk, das, in der Fülle des ihm zugedachten bunten Blumenschmuckes gesehen zu haben, jedem unvergeßlich sein wird. Zwei weitere in diesem Sinne gehaltene, ebenfalls für das Leipziger Rathaus als Geschenk der Handelskammer und der Leipziger Buchhändler bestimmte und in Silber gedachte Tafelschmuckstücke, zwei von je zwei Putten getragene kristallene Fruchtkörbe, sind bis jetzt im Modell ziemlich vollendet. Ebenfalls in Silber ausgeführt ist eine kleine, auf einem



G. SCHADOW — KAFFEEVISITE (ZEICHNUNG)

dunklen Marmorsockel sitzende, Galathea genannte Figur, zwischen deren Beinen ein Putto sein heiteres Spiel treibt (Abb. S. 311). Die Pose der Gestalt und die wie durch starke Schnürung beeinträchtigte Behandlung des etwas zurückgeneigten Oberkörpers haben mich nur zu einem bedingten Genuß des Werkes gelangen lassen. Dagegen zeigen zwei überlebensgroße Figuren, eine weibliche, die der Künstler „Diana" genannt hat, und die gewaltige Bronzestatue eines ringenden Mannes Klinger als Plastiker und Meister der Form auf bekannter Höhe (Abb. S. 318 u. S. 304). Jene, in den Besitz der Glyptothek in Ny-Carlsberg übergegangen, stellt eine kauernde Jungfrau von reifer Entwicklung vor. Der Oberkörper ist ziemlich stark zur Seite gebeugt, der Kopf etwas nach oben gewendet, die Arme greifen vor der Brust ineinander, als wollten sie die Reize des Oberkörpers vor dem lüsternen Blick eines Menschen verbergen. Der Name, den der Künstler dem Werke gegeben hat, läßt an die Sage von Aktäon denken. Das Motiv wäre aber alsdann nicht recht klar entwickelt oder, richtiger gesagt, im Hinblick auf die Stellung etwas ungewöhnlich. Die Statue würde ähnlich wie die einer Niobide nur als Teil eines Ganzen, einer Gruppe, zu verstehen sein. Aber der Name tut nichts zur Sache, denn das genießende Auge erfreut sich an der wunderbaren Fleischigkeit des Körpers und der Schönheit der Umrißlinien; der plastische Aufbau, der Parallelismus der oberen Extremitäten und des rechten Unterschenkels und anderes läßt vermuten, daß die Figur eines jener Beispiele repräsentiert, wo der Künstler — wir erinnerten schon an das klassische Beispiel Michelangelos — in dem Marmorblock schon die Konturen der Statue erkannt hat, die nun zur plastischen Wirklichkeit geworden ist. In der überlebensgroßen Figur des Ringers, dem ersten großen Bronzewerk, das aus dem Atelier des Meisters hervorgeht, klingt ein ähnliches Motiv nach, nur ins Gewaltigere der Bewegung und Form übersetzt, und, etwa wie der bekannte antike Ilioneus-Torso, an sich schon durch die Stellung und Haltung der Gliedmaßen verständlich. Es ist ein auf den Boden sinkender, kraftstrotzender Körper, im Zustande der höchsten Anspannung aller Muskeln, an deren Spiel man sofort den berufsmäßigen Athleten erkennt, dessen gewaltsam niedergedrückter Körper eine Fülle von Schönheit im einzelnen dem Auge des Künstlers geoffenbart hat. Das hier auffallend entwickelte Prinzip des Kontrapostes wird durch das Motiv auf das natürlichste erklärt, das nur im Bronzestil und nur bei einer Statue möglich ist, die, so schön auch die Rückenpartie künstlerisch entwickelt ist, von allen Seiten frei dem betrachtenden Auge zugänglich ist. Die Statue ist eine Illustrierung der Klingerschen Worte: „Die wunderbare Kompliziertheit des (menschlichen) Mechanismus bietet, unter scheinbarer Einfachheit verborgen, die schönsten Flächen- und Formenkombinationen".



G. SCHADOW ✂ GRABMAL F. W. SCHÜTZE IN DER GUTSKIRCHE ZU SCHÖNEICHE

Auch eine Anzahl von Porträtbüsten haben den Künstler in den letzten Jahren beschäftigt. Auf der Dresdner Ausstellung im Sommer 1908 waren ein Marmorkopf eines Großindustriellen und die Bronzebüste des berühmten Leipziger Philosophen Wilhelm Wundt

(Abb. S. 312) zu sehen, jene auch in der künstlerischen Auffassung nicht recht erfreulich und wegen der Polierung des Marmors, die vermutlich zur Charakterisierung der Individualität mit Absicht gewählt worden ist, in ihrer Wirkung nicht zu Herzen sprechend, die Wundt-Büste dagegen meisterhaft in ihrer stark impressionistischen Formgebung, die an Rodin erinnert, aber trotz alles Skizzenhaften die geistige Größe des Dargestellten ahnen läßt. Denn, wenn je von einem Porträtbildner der Satz gegolten hat, daß bedeutende Persönlichkeiten die Voraussetzung sind, damit ein bedeutendes Werk entstehen könne, so gilt er von Klinger. Die Darstellung des Kongenialen, das er in anderen Menschen erkennt, gelingt ihm am besten. Deshalb sind die Büsten von Liszt, von Nietzsche und Richard Wagner Meisterwerke, aus denen Größe der Taten und Leistungen hervorleuchten. Sie sind von der Leidenschaft des Genies geboren und erfüllt. Die Büsten von Wundt und von dem Leipziger Historiker Karl Lamprecht, diese ausgeführt aus Anlaß der Vollendung der bekannten vielbändigen „Deutschen Geschichte" des namhaften Gelehrten, schließen sich würdig an. Die Büste Wundts ist von dem Künstler nach neuem Modell auch in Marmor ausgeführt und jüngst in Leipzig zum ersten Male ausgestellt worden, und hier — bei der Gegenüberstellung der Bronze- und der Marmorbüste — zeigte sich, daß infolge des Zwanges auf das Skizzenhafte, das in Bronzeguß möglich ist, zu verzichten und mehr Nachdruck auf die Detailbehandlung im Stein zu legen, auch das Individuelle der Porträtzüge gewonnen hatte. Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet ist es sehr erfreulich, daß Klinger das Modell für den Bronzeguß von dem für die Ausführung in Marmor streng getrennt hat. Denn die Grenzen der Guß- und Steintechnik fließen nicht ineinander über, wie viele moderne Künstler erfahrungsmäßig immer noch glauben. Die Antike besaß in dieser Beziehung eine viel größere stilistische Feinfühligkeit, insofern sie Bronze- und Marmorarbeit streng auseinander hielt, da die künstlerische Wirkung in beiden Fällen eine verschiedene Formgebung voraussetzt. Diese Ueberzeugung ist es auch, die — beiläufig bemerkt — Klinger veranlaßt hat, den Kopf des in Marmor ausgeführten badenden Mädchens für die Metallwirkung in einem neuen Modell formell umzuarbeiten. Er befindet sich im Besitz des Herrn Carl Oehlmann in Leipzig. Während die seit einigen Jahren in kleinen Bronzekopien in den Handel gelangenden Figuren der Salome, der Kassandra, des badenden Mädchens und jüngst auch des Torso vom Beethoven, so meisterhaft auch diese Nachbildungen im Gusse sind, im vollsten Widerspruch zu dem strengen Prinzip der Antike und im stilistischen Gegensatz zu den Originalarbeiten stehen.

Zu den vorstehenden Beobachtungen möchte ich noch ein kurzes Schlußwort fügen. Ich deutete schon oben die Gründe an, daß bei Besprechung Klingerscher Kunst gerade jetzt eine gewisse Zurückhaltung angezeigt ist, weil schon die nächste Zukunft uns Werke bringen kann, die eine Seite von Klingers Kunst in neuem Lichte erscheinen lassen werden. Und doch habe ich versucht, zu dem unsagbaren Vielen, das über den Künstler geschrieben worden ist, gerade jetzt diese Zeilen hinzuzufügen? Ich bin hierbei von folgender Erwägung ausgegangen. Klinger ist ein Künstler, dessen Beurteilung durch neue Werke,



G. SCHADOW DIE HOFFNUNG



Original in der Kirche zu Paretz

G. SCHADOW
APOTHEOSE DER KÖNIGIN LUISE



Nach dem Original im Kgl. Schloß zu Berlin. — Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin

G. SCHADOW
DIE PRINZESSINNEN LUISE UND FRIEDERIKE VON PREUSSEN

die uns sein Genie schenkt, wohl auf eine breitere Basis gestellt werden, nie aber grundsätzlich eine Umgestaltung erfahren kann. Der titanenhafte Zug seiner leidenschaftlichen Natur, die ringend und kämpfend sich von Jahr zu Jahr gefestigt und zu höheren Zielen hindurchgearbeitet hat, gibt uns die Hoffnung, daß sein Genius sieghaft seiner Vollendung entgegengeht, trotz der Mahnung des Sängers der göttlichen Komödie, daß kein Künstler je sein letztes Ziel errang. Was er für die deutsche der seine Berechtigung hat. Was ist es aber anders, als ein Herzenserguß, wenn man persönlich das Glück genießt, zwanzig Jahre lang Zeuge zu sein, wie große Dinge in einer stillen Künstlerwerkstatt sich vorbereiten und vollendet werden, wie das Genie die ihm zugewiesenen Bahnen durchläuft und verschwenderisch seine Gaben über uns ausbreitet? Ist es verwegen, unter solchen Umständen sich einmal von der Seele zu schreiben, was das Herz tatsächlich als einen Gewinn des eigenen Lebens empfindet?



G. SCHADOW GRABMAL A. F. BÜSCHING
Georgenkirchhof zu Berlin

Kunst bedeutet, was er unserem Volke im Laufe der letzten zehn Jahre geworden ist, das ist schon jetzt in festen Umrissen fixiert trotz aller Anfeindungen, die ihn nie berührt haben, aber auch ohne Hilfe der glühenden Ergüsse in Lobpreisungen, die er bestenfalles als eine Liebenswürdigkeit mitfühlender Seelen empfindet. Was er unserem Volke sein wird, auch darüber können wir das Urteil getrost der Zukunft überlassen. Wenn ich so Klingers Bedeutung mir vergegenwärtige, so können wohl diese Zeilen als ein Herzenserguß passieren,

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Zu FRANZ SKARBINAS sechzigstem Geburtstage hat *Caspers Kunst-Salon* eine umfangreiche Ausstellung von Werken des Künstlers veranstaltet. Meist Bilder kleinen Formates, die alle Qualitäten des feinen Malers erkennen lassen. Ohne Menzel ist Skarbina nicht möglich; sicher wird ihm vielfach daraus ein Vorwurf gemacht. Daß ein Vergleich mit dem Großen ihm nicht zum Vorteil gereichen kann, ist klar, — aber ist es denn unumgänglich nötig, jegliche Tradition auszuschalten? Daß man trotz der Anlehnung an einen Größeren ein

guter Maler sein kann, das beweist Skarbinas Schaffen. Und unter den hier ausgestellten etwa 60 Arbeiten sind Werke von höchster Tondelikatesse zu finden neben Werken, die eine äußerst scharfe Beobachtung aufweisen. Und kein Schema F. Seine teilweise meisterhaften Droschkengäule haben ein farbiges Leben ganz anderer Art wie etwa die sonnige Strandlandschaft, und aus dem Pastell weiß der Künstler durch glänzende Beherrschung der Technik eigenartige, höchst lebendige Wirkungen herauszuholen. P. RENOUARD zeigt sich als Radierer von tüchtiger Gestaltungskraft; seinem Hauptgebiet, dem prickelnd-knistrigen Ballettröckchen, weiß er die feinsten Nüancen abzulauschen.

LEIPZIG. Kürzlich waren drei bedeutende Männer zu gleicher Zeit im Kunstverein: WILHELM BUSCH, WILHELM STEINHAUSEN und WALTER PÜTTNER. Ueber Wilhelm Busch brauche ich nichts mehr zu berichten. Sein Nachlaß wurde zum erstenmal in München gezeigt und ist s. Z. in dieser Zeitschrift gewürdigt worden. Wilhelm Steinhausen und Walter Püttner haben sich in den großen Oberlichtsaal geteilt, Gegensätze, wie sie selten nebeneinander zur Ausstellung gelangen. Dort eine zarte, feminine, hier eine rustikale, männliche Kunst. Dort die unsichtbare Arbeit (ich meine nicht die manuelle), Arbeit, die getan war, ehe der Pinsel in die Hand genommen wurde, hier begann die Arbeit, wo die Palette ergriffen und der Pinsel angesetzt wurde. Als Kunstgenießender habe ich an beiden Erscheinungen meine Freude, an sich aber möchte man jedem von beiden ein Stück vom andern wünschen. Püttner etwas mehr Ueberwindung der Arbeit und Steinhausen ein Stück von der forschenden Arbeit Püttners. Famos sind die Studien von Püttner, z. B. ›Die Arbeiterin‹ oder die engumrahmten Studienköpfe, prächtig im Ton und in der Kraft der Farbe das große Bild ›Frühschoppen‹. Die Garderobestücke der ›Schneiderstube‹ sind herrlich gemalt. Die große Landschaft ›Die Stadt‹ ist in den Besitz einer hiesigen Privatgalerie übergegangen. — Von Steinhausen haben mir beinahe seine Porträts am allerbesten gefallen, namentlich die ohne jede Staffage. Das Porträt eines jungen Mannes ist eine prächtige Leistung, schön im Ton, delikat abgestimmt auf Braunviolett und Goldorange. Auch ein Selbstporträt (ohne Hut) vor einem blauen See ist ausgezeichnet. — *Beyer & Sohn* hat eine sehr schöne und reichhaltige Ausstellung englischer Graphiken eröffnet; in der Hauptsache Radierungen in ganz auserlesenen Abzügen von D. Y. CAMERON, WILLIAM STRANG, J. M. WHISTLER, MORTIMER MEMPES, A. LEGROS, C. H. SHANNON, HOLROYD, OLIV. HALL u. v. a. R. GMM-Sbg.

MÜNCHEN. RICHARD VON POSCHINGER, einer der sieben Schüler Adolf Liers, genoß in seiner engeren Heimat bisher nicht jene verehrungsvolle Popularität, deren sich seine einstigen Ateliergenossen Wenglein, Schönleber und Baisch schon lange erfreuen. Wahrscheinlich wird in dieser Beziehung die große Poschinger-Ausstellung bei Heinemann einen günstigen Umschwung der öffentlichen Meinung herbeiführen. Sie bietet Gelegenheit, das Werk des gediegenen Landschafters vom Jahre 1868 bis herab auf unsere Tage zu überblicken. Da ist ein reizvolles Landschäftchen, ganz intim in der Barbizon-Manier gemalt, das trägt das Datum 1868, und da ist ein großes Isartalbild, eine Allee in Schleißheim, ein Winterbild vom Starnberger See, eine Nachtstimmung bei Uebersee: sie alle sind im letzten Jahre gemalt, aber sie qualifizieren sich keineswegs als lasse, matte Alterswerke, obwohl ihr Schöpfer den siebziger Jahren nicht mehr allzuferne steht. Wie alle Intimsten geht Poschinger bei der Wahl seiner Motive nicht romantischen Naturerscheinungen nach, sondern hat seine Freude an den nahen, kleinen Reizen. Die Gegend um München ist ihm an Motiven reich genug. Das Isartal, der Starnberger See, das Dachauer Moos, die Flachlandschaft um Schleißheim, die Ammergegend bei Weilheim — das sind seine bevorzugten Studienreviere. Doch zog er natürlich auch in die Welt hinaus, brachte aus Scheveningen einige vorzügliche Strandbilder, aus Dover interessante Küstenstudien und aus Neapel eine feine Hafenvedute mit heim. Seine Landschaften belebt er gerne mit Tierstaffage, mit Ochsen und Schafherden: er weiß sie und die Landschaft, ›ihren mütterlichen Grund‹, als ein Zusammengehöriges ausgezeichnet zu behandeln. An einer reinen Naturabschrift — wenn eine solche überhaupt möglich ist — läßt Poschinger es sich nicht genügen, sondern er weiß die ganze Empfindungsköstlichkeit, welche die Naturbetrachtung in uns auslöst, den feinen poetischen Duft, der über der oberbayerischen Landschaft schwebt, in seine Bilder zu bannen. G. J. W.

ZÜRICH. *Ferdinand Hodlers Wandgemälde für Jena im Züricher Künstlerhause.* Bei keinem der Hodlerschen Bilder habe ich die überragende Größe dieses Genfer Künstlers so intensiv empfunden wie bei dem kolossalen Wandgemälde vom ›Aufbruch und Auszug der Jenenser Studenten zum Freiheitskampf‹ (1813), das er für die Jenenser Universität geschaffen und das nun im Züricher Künstler-



G. SCHADOW BORUSSIA
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

haus zum erstenmal der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht ist. Eine Gewalt spricht aus ihm, eine Größe der Auffassung und Intensität der Darstellung, der Kraft und Bewegung, die geradezu hinreißt und überwältigt. Diese Schlagkraft des Eindruckes aber wird bedingt durch den ideellen und seelischen Gehalt des Bildes, das in nur wenigen Figuren die ganze Summe der Gefühle von in grimmem Hasse gegen einen sie unterdrückenden Feind sich aufbäumenden, für Vaterland und Freiheit in den Kampf sich stürzenden Männern zu plastischer Darstellung bringt. Sie wird aber auch bedingt durch die formalen Qualitäten des Werkes: durch ›diesen einfachen, schweren, eindrucksmächtigen‹ Rhythmus, diese so sehr bewußte und konsequente Realisierung eines unerhörten Wollens, diese ›herbe Linien- und Farbengebung‹ und — nicht zuletzt — diese ›ungeheure Geschlossenheit und Wucht‹.

Wie diese Truppen marschieren, so marschieren alle von wildem Haß gegen ihren Unterdrücker beherrschten, für Vaterland und Unabhängigkeit in den Kampf ziehenden Truppen. Und wie im Vordergrunde drei Krieger sich aufs Pferd schwingen, ein vierter voller Eile seinen Tornister überwirft, ein fünfter hastig in seinen Waffenrock fährt und ein sechster endlich seiner ungeheuren Begeisterung Luft macht, das sind äußere und seelische Bewegungen, wie wir sie in jedem Freiheitskampfe, der unter denselben Verhältnissen statthat, wiederfinden und die in ihrer Typisierung durch den Künstler mit der ganzen Wucht allgemein gültiger Gesetze wirken.

Das Bild wird zusammen mit drei vortrefflichen Studien zu zwei aufbrechenden Kriegern, die mit ihm zugleich ausgestellt sind, von hier aus an die Berliner Secession und erst von dort an die Jenenser Universität gelangen.

Dr. S. Markus

PERSONAL-NACHRICHTEN

MANNHEIM. Als Leiter der neuerrichteten „*Städtischen Kunsthalle*“ in Mannheim wurde der Assistent des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. DR. WITTING vom Mannheimer Stadtrat berufen.

MÜNCHEN. Anläßlich des 88. Geburtstages des Prinzregenten ist dem Bildhauer GEORG RÖMER und den Malern THEODOR HUMMEL und WILHELM RÄUBER der Professortitel verliehen worden.

MÜNCHEN. Am 7. März ist hier Professor ALOIS HAUSER, Konservator der kgl. bayerischen Zentral-Gemäldegalerie gestorben. Seit 1875 Restaurator an der Alten Pinakothek, ist sein Ruf als Bilderrestaurator weit über die Grenzen seines Reiches hinausgedrungen. Durch die jahrelange intimste Beschäftigung mit den Meisterwerken der Kunst erlangte er neben hervorragenden maltechnischen Kenntnissen auch eine Beurteilungsfähigkeit klassischer Malerwerke, die ihm in zahlreichen Fällen die Berufung zum Sachverständigen eingetragen hat. Seine langjährigen Erfahrungen hat er in einem im Verlag von Georg Hirth in München erschienenen Buche ›Anleitung zur Technik der Oelmalerei‹ zusammengefaßt.

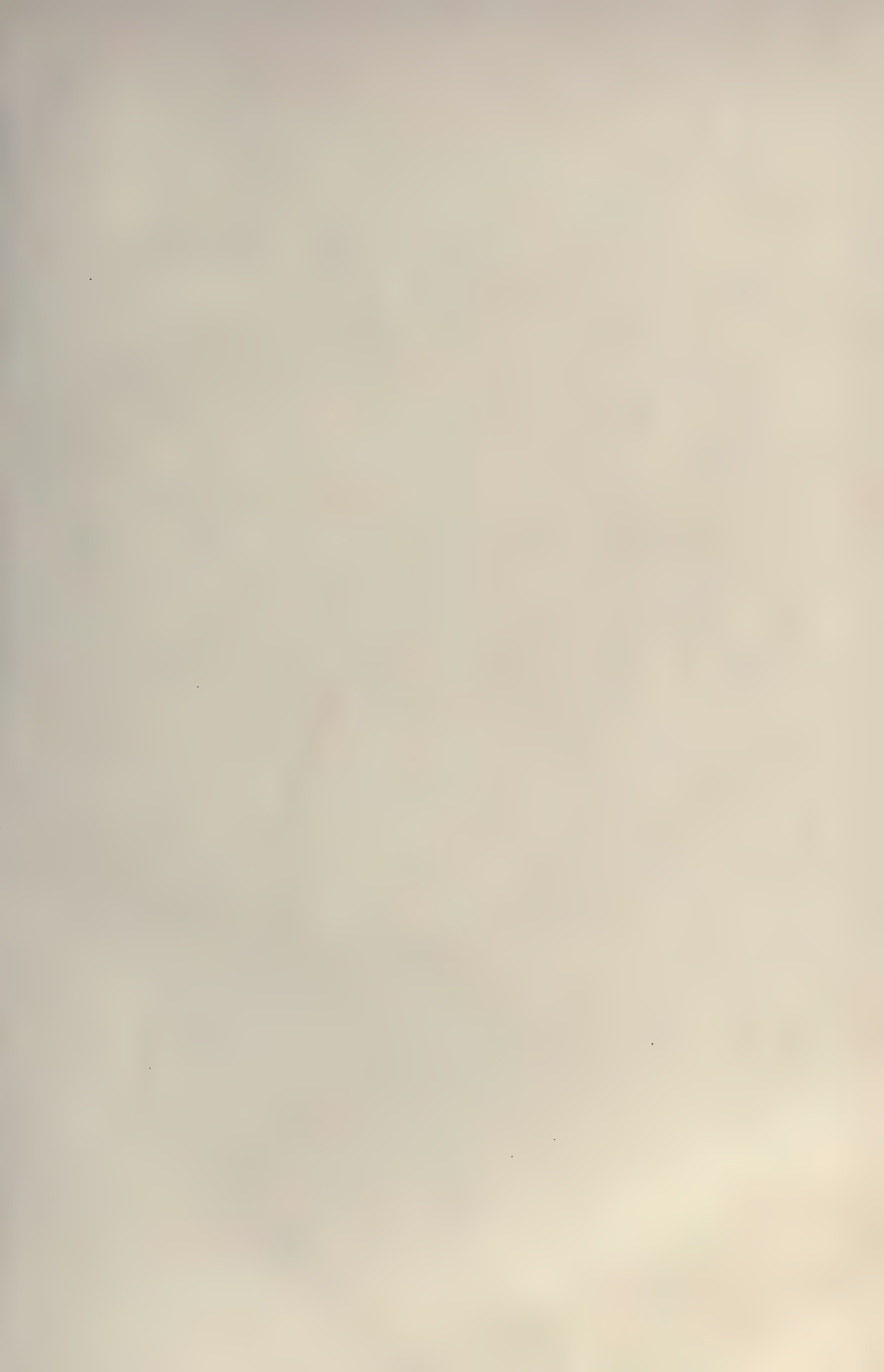
PARIS. In Neuilly bei Paris ist der Bildhauer ALEXANDER CHARPENTIER im Alter von 53 Jahren gestorben. Er ist als einer der vornehmsten Vertreter der modernen französischen Medaillen- und Plakettenkunst bekannt. Auch unsere Zeitschrift hat in ihrem diesem Gegenstand gewidmeten Aufsatz (Jahrgang 1907/8, Seite 201) eine Anzahl seiner Werke, die sich durch großartigen Realismus und höchst persönlichen Stil auszeichnen, wiedergegeben. Auch außerhalb dieses Gebietes war der Meister tätig, man verdankt ihm eine Reihe anderer größerer plastischer Arbeiten und auch den gewerblichen Künsten hat er sich mit bedeutendem Erfolge zugewandt.



FELIX SCHADOW GOTTFRIED SCHADOW IM ATELIER

GESTORBEN: In Wien in ihrem 34. Lebensjahre die Malerin Frau HERMINE HELLER-OSTERSETZER. — In Rom der Archäologe Pompeji-Forscher AUGUST MAU, der noch vor wenigen Monaten eine neue Publikation ›Pompeji in Leben und Kunst‹ hat erscheinen lassen; in Paris der bekannte Karikaturist CARAN D'ACHE im Alter von 49 Jahren; in Brüssel die Tiermalerin HENRIETTE RONNER im Alter von 70 Jahren; in München, nur 33 Jahre alt, der Maler und Zeichner AUGUST GEIGENBERGER, ein geschätzter Mitarbeiter der ›Jugend‹; in Berlin am 19. März der Bildhauer FERDINAND LEPCKE im Alter von 42 Jahren, Schöpfer des Berliner Rückertdenkmals wie verschiedener anderer Denkmäler, Monumentalbrunnen, Bildnisbüsten (s. auch unsere Abbild. S. 77); in Weimar der Porträt- und Landschaftsmaler GUSTAV MAHRENHOLTZ.

Redaktionsschluß: 16. März 1909 Ausgabe: 1. April 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





Ausstellung der K. Akademie der Künste, Berlin

ARTUR KAMPF
KNABENBILDNIS



CONSTANTIN STARCK RUNDRELIEF
Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin-Steglitz

DIE AUSSTELLUNG DER K. AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

Von Robert Schmidt

Immer mehr scheint sich die Akademie der Künste zu einem der führenden Faktoren im Kunstleben Berlins entwickeln zu wollen. Mit großer Rührigkeit ist sie bemüht, durch hervorragende Ausstellungen der verschiedensten Art das Kunstinteresse wachzurufen und das Kunstverständnis zu erweitern und zu vertiefen. Im vorigen Jahre die glänzende Ausstellung alter englischer Porträtkunst, in diesem Winter die ihrem innersten Werte nach wohl meist überschätzte, sicherlich aber sehr anregende und instruktive Ausstellung chinesischer Malerei, und jetzt die prächtige Schau über das Lebenswerk Schadows. Aber damit nicht genug: nebenher gehen immer noch Ausstellungen von moderner Kunst, von Werken der Mitglieder der Akademie, die beweisen sollen, daß das Institut auch der Gegenwart reife künstlerische Werte bescheren kann.

Die diesmalige Mitgliederausstellung hat einen schweren Stand gegenüber der geschlossenen starken Wirkung der Werke Schadows in den vorderen Räumen, sie wirkt fast wie eine Verlegenheitsfüllung, wie ein etwas unorganischer Anhang. Wenn man von Schadow kommt, voll vom Eindruck einer in sich gefestigten, bis ins Kleinste hinein von strengstem Stilgefühl erfüllten Persönlichkeit, wenn man den eigentümlichen Reiz einer von gleichmäßigem, starkem Kulturgehalt durchtränkten Epoche in sich aufgenommen hat, dann wird es einem zuerst schwer, sich in die Mannigfaltigkeit, in die künstlerische Gegensätzlichkeit hineinzufinden, die sich in den Werken von etwa 50 modernen Künstlern offenbart. Da kommt uns einmal richtig zum Bewußtsein, was unserer Zeit eigentlich fehlt. Es ist das durchgehende, alles verbindende

Stilgefühl, das alle Kulturepochen bis auf die unserige besessen haben, das eine stetige Kunstentwicklung ermöglichte. Heute haben wir keinen Stil, wir haben Stile. Jeder geht voraussetzungslos seinen eigenen Weg, glaubt nur als Einsamer eine künstlerische Potenz sein zu können, und wird wohl auch ohne Nachfolge bleiben. Früher fielen eigenbrödlerische Originale aus dem großen, alles umfassenden Zusammenhang heraus; heute will jeder ein Original sein und muß es sein, um sich Beachtung und Geltung zu verschaffen. Gegen die Zeitströmung ist ein Kampf unmöglich. Und schließlich sind wir auch dabei nicht so gänzlich bedauernswert. Denn wenn uns auch diese oder jene Richtung „nicht paßt", so ist doch die ungeheure Fülle von Möglichkeiten interessant genug, so bringt doch die Menge neuer Melodien so viel eigenartige problematische Fragen aufs Tapet wie niemals früher. Es liegt wie eine frische, fröhliche Kampfstimmuug über der modernen Kunst.

Auch in der Akademieausstellung machen sich die schärfsten Gegensätze bemerkbar, trotzdem hier von vornherein die Stürmer und Dränger ausgeschlossen sind, trotzdem hier nur ausgereifte und in ihrer besonderen Art gefestigte Künstler das Wort haben. Von Begas zu Rodin, von Kiesel zu Zorn, von Friese zu Liebermann; größere Gegenpole sind wohl kaum denkbar. Aber trotz allem ein hohes Niveau, wenn auch manches nicht mehr so recht hineinzugehören und wie aus längst vergangenen Tagen plötzlich wieder auferstanden zu sein scheint.

Die Plastik wird durch die Konkurrenz Schadows natürlich besonders hart getroffen. Und sie hat auch wenige Dinge herausgestellt, die eine würdige Repräsentation der plastischen Probleme unseres Zeitalters gegenüber jener letzten Blüte ununterbrochener, künstlerischer Tradition geben könnte. Die Porträtplastik bewegt sich zum großen Teile in ausgetretenen Gleisen; über das Konventionelle hinaus erheben sich nur wenige Werke, so die schlichtvornehme, stark stilisierte Büste des Geh. Rats Dr. v. Böttinger von LOUIS TUAILLON, und vielleicht noch der scharf erfaßte Kopf Kraußnecks von OTTO LESSING. Auch die sehr feine Kinderdoppelbüste von GERHARD JANENSCH (Abb. S. 350) ist erwähnenswert. Alles überragend der mächtige, schmerzverzerrte Kopf eines Mannes von AUGUSTE RODIN (Abb. 349), ein modernes Seitenstück zu Schlüters sterbenden Kriegern. Auch unter den sonstigen Skulpturen ist das interessanteste Werk von der Hand Rodins: aus einem großen Marmorblock herausgehauen und noch mit ihm verwachsen die sitzende nackte Gestalt der Sappho, die mit beiden Armen auf hermenartige weibliche Figuren sich stützend, still vor sich hinsinnend der Inspiration zu lauschen scheint (Abb. S. 363). Glücklicherweise aber ist's eine unsichtbare Inspiration, nicht zu materiellen menschlichen Körpern verdichtet wie bei Klin-



JOSÉ VILLEGAS CARMEN
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

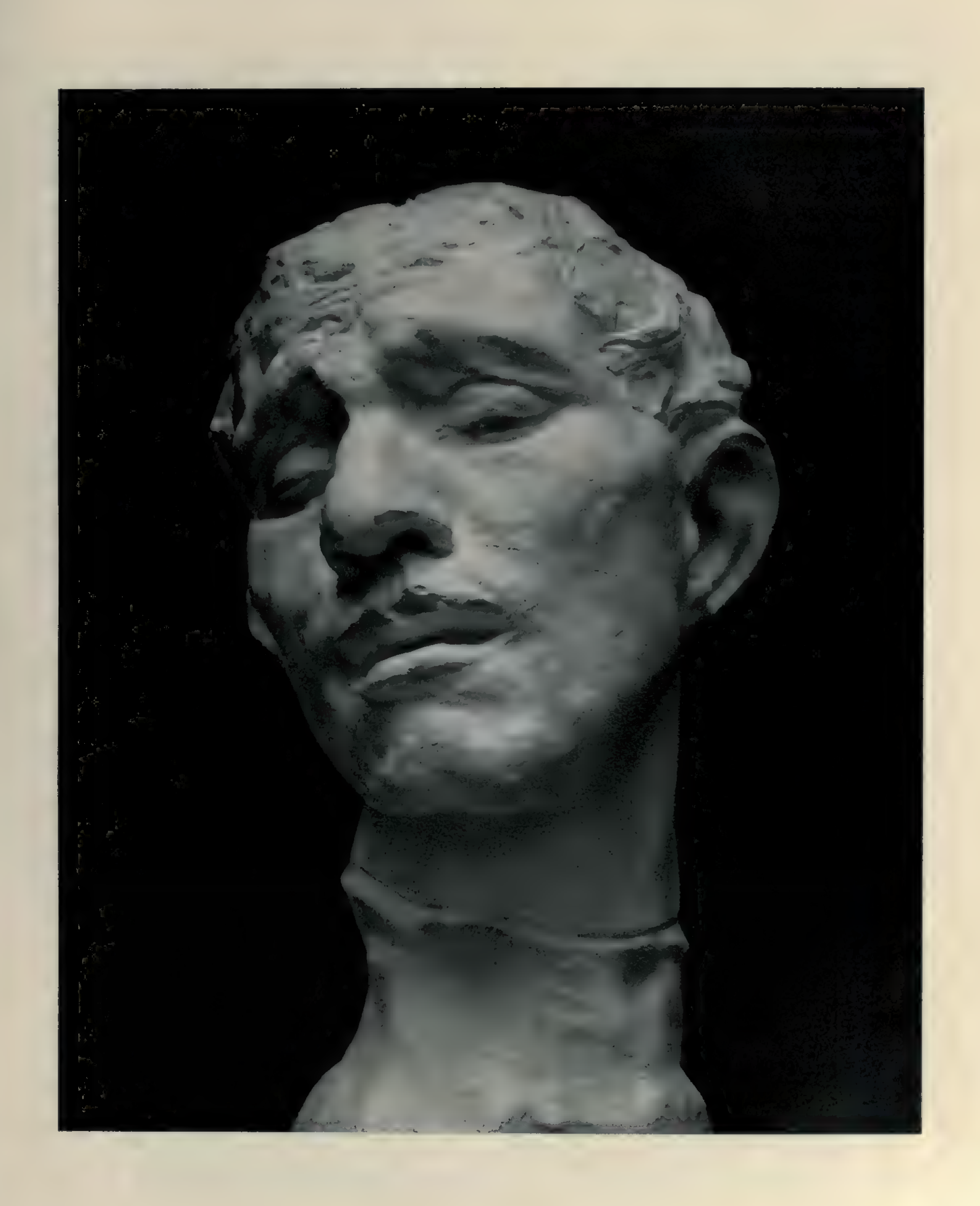
EDUARD V. GEBHARDT
GRUPPE AUS DER TAUFE IM JORDAN

gers Brahms. Ein paar köstliche kleine Tiergruppen von AUGUST GAUL reihen sich würdig den älteren Bronzen des Künstlers an. Bei den Bibern (Abb. S. 358) vor allem ist durch prächtige Materialbehandlung eine vorzügliche Charakteristik gelungen, eine — bei aller Stilisierung — unendlich lebendige Typik der Bewegungen.

Unter den Gemälden ragen einige glänzende Porträtleistungen hervor. Man kennt ANDERS ZORN als einen der besten Porträtisten unserer Zeit. Zwei Bildnisse, die er geschickt hat, zeigen ihn auf seiner ganzen Höhe. Das eine (Frau A. Wallenberg aus Stockholm) gibt das Bild einer stattlichen schönen Frau in Gesellschaftstoilette. (Abb. S. 354). Ein schwarzes Kleid, mit wenigen bunten Pailletten besetzt, und ein dunkelblauer, fast schwarzer Hintergrund bilden eine raffinierte Folie für das leuchtende Inkarnat. Das einzige, was an Farbe im Bilde ist und was doch mit seiner Brillanz das Ganze farbig macht, ist ein Rubin auf dem Ring der linken Hand, die sich auf einen grünen Sessel stützt. Das andere Porträt stellt des Künstlers Gattin dar (Abb. S. 353) in rotem Mantel und roter Mütze, auf dem Schoß einen kleinen Hund haltend. Eine ungemeine Körperlichkeit und eine seltene psychische Klarheit hat der Maler in dies Bildnis gebannt. Als farbiges Pendant dazu hängt ein Kinderporträt von ARTUR KAMPF (Abb. geg. S. 345). Wie dieser blonde Junge in seinem roten Anzug und der roten Mütze da auf dem großen Stuhl sitzt und erwartungsvoll staunend in die Welt guckt, die Hände krampfhaft auf den Sitz gepreßt, das ist ausgezeichnet beobachtet, daraus spricht eine Liebe zum Objekt in psychologischer Hinsicht, das ist wirklich ein Porträt um des Porträtierten willen, nicht nur um des farbigen Eindrucks, um des optischen Zusammenstimmens farbiger Werte halber. Das Porträt des Architekten Meerwein von HUGO VOGEL ist von großer Lebendigkeit — nicht ganz auf der gleichen künstlerischen Höhe will uns das Bildnis von des Künstlers Gattin scheinen.

Wie eine Reminiszenz an die englische Ausstellung weht es durch das lebensgroße Porträt einer Dame in graublauem Kleide vor grüner Parklandschaft von FRANZ SKARBINA; hier aber hat den Künstler die Kraft zur Monumentalität verlassen, es ist in den Dimensionen völlig vergriffen (Abb. S. 361). Worin Skarbinas Stärke liegt, zeigt er in dem kleinen Bilde daneben, der von Menschen bevölkerten abendlichen Strasse mit den fein wiedergegebenen Beleuchtungseffekten der Laternen. Den Porträtisten SARGENT lernen wir diesmal von einer anderen Seite kennen: als vorzüglichen Interieurmaler. Erstaunlich fein sind die Töne in seiner „Trattoria“ (Abb. S. 365) abgestuft, prächtig die lebensvollen Mädchenfiguren in den Raum hineingesetzt, das Ganze von einer eminent plastischen Wirkung. Aus dem Porträt eines botanisierenden Geistlichen hat er ein Stilleben vollendetster Art gemacht Abb. S. 357). Von EDUARD VON GEBHARDT ist eine Gruppe aus der „Taufe im Jordan“ ausgestellt (Abb. S. 347), die des Künstlers beste Qualitäten aufweist und einen reineren Genuß bietet wie manches große figurenreiche Historienbild. (Meisterhaft übrigens der Huflattich in der linken Ecke!) Unter den Landschaften befindet sich allerlei Gutes. Voran zwei Gemälde von OSKAR FRENZEL. Eine in klaren kalten Tönen gehaltene Weidelandschaft und ein „Oktoberabend“ (Abb. S. 352), in dem ein goldener Abendhimmel sich in einem von stumpf-grauen Bäumen umstandenen Wasser spiegelt. OTTO H. ENGEL bringt seine übliche friesische Dorfstraße mit der üblichen Perspektive. Alles ausgezeichnet bis auf die völlig leblosen, allzusteifen Figuren. Der staffagelose Bauernhof mit den verschnittenen Hecken und den hohen Baumgruppen dagegen zeigt sich als eine ausgezeichnete Leistung. HANS VON BARTELS hat neben einem wild zerrissenen Nachthimmel über der Zuyder-See (Abb. S. 359) ein kleines, aber koloristisch sehr feines Bildchen ausgestellt: Eine holländische Alte, die in einem mit roten Fliesen belegten, von rotem Feuerschein durchglühten Raume am Herde sitzt und sich die Hände wärmt. Ebenfalls nach Holland führt uns HANS HERRMANN. Er weiß dieser wasserreichen Atmosphäre immer neue Tonfeinheiten abzugewinnen. Mit verschwimmenden Umrissen stehen die Häuser und die große Kirche von Dordrecht gegen den grauen Himmel, während vorne vor der Fähre buntgekleidete Frauen als kräftig leuchtende Farbflecke dagegengesetzt sind.

Während FRIEDRICH KALLMORGEN in einem koloristisch feinen Bilde ein groß gefaßtes Motiv von der Zuyder-See mit gewitterschwangeren Wolken gemalt hat, stellt sich eine Strandszene von GREGOR VON BOCHMANN (Abb. S. 355) als das typische Düsseldorfer Genrebild dar. Bei guten malerischen Qualitäten wirkt es unruhig; es verlangt bis ins einzelne durchbuchstabiert zu werden, läßt aber auch dabei fast ganz im Stich. LIEBERMANN hat neue „Reiter am Meere“ geschickt (Abb. S. 360), ein Werk, das die oft gerühmten großen malerischen Qualitäten der früheren ähnlichen Darstellungen in noch gesteigertem Maße aufweist. Ein feines Kabinettstück ist der „Zimmerplatz in Ahlbeck“ von ALBERT HER-



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

AUGUSTE RODIN
KOPF EINES MANNES

TEL (Abb. S. 355), bereits im Jahre 1896 entstanden. Diesem in ruhigen, zusammenschließenden Tönen gehaltenen Werkchen diametral entgegengesetzt ist ein Bild von UHDE, das in saftigen, kräftigen Pinselstrichen das wirre, flimmerndeLicht eines warmen Sommernachmittages in seiner vollen Unruhe wiedergibt. Von ähnlichen Tendenzen ausgehend, aber mit völlig anderem Stimmungsgehalt und gänzlich anderer Palette hat der Spanier VILLEGAS das Innere eines von violettem Licht durchfluteten, mit roten Geranien besetzten Treibhauses gemalt. Eine ausgezeichnete Raumwirkung ist ihm dabei gelungen. Farbig nicht so interessant zeigt sich seine gut bewegte, sitzende Carmen (Abb. S. 346).

Das einzige große Historienbild der Ausstellung hat ERNST HILDEBRAND geschickt. Eine gewaltige Kreuzigung Christi (Abb. S. 356). Unsere Zeit hat verlernt, mit der Komposition als bestimmenden Faktor eines Kunstwerkes zu rechnen; drum wird dies mit seiner mächtigen Diagonalsteigerung sehr gut komponierte Werk im allgemeinen ziemlich kühl lassen; allerdings darf man nicht verschweigen, daß es farbig nicht befriedigt; das Kolorit ist hart, ohne jede Transparenz.

Es ist schade, daß wir an dieser Stelle nicht auch eingehender von der dritten künstlerischen Betätigung der Akademie, von der Architektur, sprechen können; sonst wäre hier manches Nennenswerte herauszuheben. Wir müssen uns damit begnügen, zu registrieren, daß unter ausgeführten Modellen und Plänen die Namen MARCH, SCHWECHTEN, VON SEIDL, VON THIERSCH und HOCHEDER stehen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

In jedem guten Porträt muß etwas von Karikatur stecken. — *Ingres*

*

Menschen, die keine Phantasie besitzen, müssen notwendig engherzig sein; es fehlt ihnen die Möglichkeit, sich in fremde Naturen und Zustände zu versetzen.



GERHARD JANENSCH — DOPPELBÜSTE

VON NEUER DEUTSCHER KUNST

Von Paul Clemen

Die deutsche Kunstausstellung für Amerika, an deren Vorbereitung in Deutschland vor allem Geheimrat Lewald aus dem Reichsamt des Innern, Geheimrat Schmidt, der Kunstreferent im preußischen Kultusministerium, Geheimrat Bode, der Generaldirektor der Königlichen Museen, und die Professoren Artur Kampf und Carl von Marr beteiligt waren, die aber erst durch das Eintreten des bekannten Newyorker Mäzens und Sammlers Reisinger ermöglicht worden ist, ist kürzlich in den prächtigen Räumen des Metropolitan Art Museums in Newyork untergebracht gewesen, dank dem Entgegenkommen der Trustees, voran J. Pierpont Morgans. Für diese Ausstellung ist auf Veranlassung des Reichsamtes des Innern von der Reichsdruckerei ein besonders prächtig ausgestatteter Katalog, zugleich als ein Meisterwerk der Typographie hergestellt worden. Dem nur in der großen englischen Ausgabe gedruckten Katalog ist eine längere Einführung von Professor Paul Clemen vorausgeschickt, der ein besonderer Kenner der amerikanischen Kunstverhältnisse ist und dem amerikanischen Kunstpublikum im vorigen Jahr als deutscher Austauschprofessor nahegetreten ist. Die ersten allgemeinen Abschnitte dieser Einführung, die in großen Zügen eine Charakteristik der herrschenden Kräfte und Richtungen in der lebendigen deutschen Kunst gibt, bringen wir mit Genehmigung des Autors hier in einer deutschen Uebersetzung. Die Einleitung ist für das amerikanische Publikum geschrieben mit der ausgesprochenen Absicht, dieses für die deutsche Kunst zu gewinnen, der Amerika und der amerikanische Kunstmarkt jetzt fast ganz verloren sind. Bei den Einzelcharakteristiken ist auch fortgesetzt auf amerikanische Verhältnisse Rücksicht genommen und es ist der Vergleich mit amerikanischen Künstlern gesucht. Diesen Hintergrund muß man sich bei dieser Einführung immer vor Augen halten. *Die Redaktion*

Man darf ruhig und ohne Uebertreibung sagen, daß die lebendige Kunst des Deutschland von heute den Amerikanern von heute so gut wie unbekannt ist. Bis vor einem Menschenalter zogen noch die jungen amerikanischen Künstler nach Deutschland, um dort ihre Ausbildung zu finden, die ältere Generation nach Düsseldorf, die jüngere nach München. Aber diese Generation ist schon wieder fast ausgestorben, und vielleicht ist unter den amerikanischen Malern von heute, die als führend bezeichnet werden können, William M. Chase der einzige, der noch in München seine erste Ausbildung gefunden hat. Und bis vor einem Vierteljahrhundert reiste alljährlich eine Menge von deutschen Bildern nach Amerika. Es war reichlich Gelegenheit, im Lande selbst deutsche Kunst zu sehen. Aber es scheint uns heute, als ob die Periode der Knaus und Vautier die letzte sei, die noch regelmäßig in den amerikanischen Museen und Sammlungen vertreten ist, von den nachfolgenden Malern findet man nur vereinzelte stärker vertreten, wie etwa Gabriel Max, und für die letzten 20 Jahre reißt der Faden ganz ab.

Was die offiziellen Ausstellungen in Chicago und St. Louis zeigen konnten, war naturgemäß mehr die offizielle Kunst, und in solch einem riesenhaften Weltmarkt und Eitelkeitsmarkt sprachen zu viele und zu laute Stimmen in dem internationalen Orchester gleichzeitig, als daß die stille und lautere Stimme der Kunst zu Worte kommen konnte. Nur in ein paar glänzenden modernen Privathäusern und in ein paar ausgezeichneten neueren Privatsammlungen in Newyork, vor allem in der beneidenswerten Kollektion von Hugo Reisinger in Newyork hat die deutsche Kunst von heute ihr Recht gefunden.

Amerika und die amerikanische Kunst ist seit 25 Jahren bei den Franzosen in die Schule gegangen und es ist durch diese Schule hindurchgegangen. Frankreich hatte vor 30 Jahren mehr als andere Völker die Mission, die Lehrerin dessen zu werden, was man gute Malerei nennt. Amerika hat sich das Beste aus dieser Schule und aus dieser Tradition geholt, aber es ist ihr jetzt entwachsen. Die amerikanische Kunst würde nur eben eine Filiale von Paris bilden, wenn sie nicht diese Schulfesseln abstreifen wollte. Sie hat viel zu viel Neues und viel zu viel Eigenes zu sagen, und sie muß dies Eigene zuletzt auch in eigener Sprache sagen. Die amerikanische Kunst hat in den letzten zehn Jahren einen so rapiden Aufschwung genommen, und ist mit so gewaltigen Schritten vorwärts gestürmt, daß sie jetzt wahrhaftig auf eigenen Füßen stehen darf. „Wer immer hinter den andern her geht, wird nie an ihnen vorübergehen", hat Michelangelo gesagt. Eine internationale Macht wird die amerikanische Kunst erst werden in dem Moment, wo sie aufhört — international zu sein.

Darum ist es für Amerika in dieser Zeit der nationalen Reinigung seiner Kunst von großem und vielleicht entscheidendem Wert, im eigenen Lande, nicht auf fremden Ausstellungen jenseits des Ozeans, Umschau halten zu können über das, was die führenden Nationen auf dem Gebiete der Kunst heute leisten und darstellen. Und wenn in Frankreich die ältere und feinere Kultur und die ältere technische Traditon uns entgegentritt, so dürften heute in Deutschland die stärksten



OSKAR FRENZEL — OKTOBERABEND

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

und frischesten Kräfte, die lebendigste Vitalität, die aussichtsvollste Jugend sich zeigen. Man hat keine Ahnung in Amerika von der lebendigen Wiedergeburt, die sich in Deutschland seit 20 Jahren vollzogen hat, und von der gewaltigen künstlerischen Bewegung, die heute durch ganz Deutschland durchgeht, immer mehr an Breite und Tiefe gewinnt und unser ganzes öffentliches und bürgerliches Leben erfüllen möchte. Aus einem Zeitalter der Intelligenz ist das Deutschland der Denker und Träumer von einst in ein Zeitalter der Naturwissenschaften und der Technik gemündet und es sehnt sich aus diesem hinüber in ein neues künstlerisches Zeitalter. Und die Kunst, wie wir sie in Deutschland auffassen, will heute mehr sein, als ein bloßes anmutiges Ornament zu unserer geistigen Kultur, mehr als etwa ein geistreicher Buchschmuck zu dem literarischen Niederschlag unseres geistigen Lebens. Sie will nicht nur Schmuck sein, nicht nur ein Luxusartikel, und vor allem nicht nur ein Leckerbissen für verwöhnte Gaumen. Sie will nicht nur Künstlerkunst, Atelierkunst, l'art pour l'art sein, ein Mahl für raffinierte Feinschmecker — Kunst ist der höchste und reifste Ausdruck des jeweiligen nationalen Lebens eines Volkes, eine Sprache, die sich ein jedes Volk jederzeit neu schafft, mit innerer Naturnotwendigkeit, nach seinen Bedürfnissen, seinem innersten und lautersten Wesen, eine Art notwendiger Kraftäußerung, die da ist, eben weil sie da sein muß, Ausdruck des höchsten Schönheitsgefühls einer ganzen Nation und Ausdruck auch der letzten, geheimsten, noch gar nicht verstandenen, mit Worten noch gar nicht zu fassenden Sehnsucht. Und wenn die Kunst einer Zeit und eines Volkes wirklich ein Spiegelbild und die abgekürzte Chronik einer Zeit sein will, dann gibt die deutsche Kunst von heute vielleicht ein überzeugen-



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

ANDERS ZORN
DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

deres und eindringlicheres, ein vielseitigeres und umfassenderes Bild von dem Kunstwollen und Kunstkönnen im heutigen Deutschland, als die Kunst irgend eines Nachbarvolkes.

Wenn man der Kunst wieder diese große Aufgabe, diese weite Ausdrucksmöglichkeit zuerkennt, dann zerfällt ganz von selbst die Ansicht der großen und kleinen literarischen Klubs und Trusts, die uns heute predigen, daß es nur eine internationale Kunst gäbe, die in Paris geboren sei. Wir schätzen das große Können und die eminente Tüchtigkeit und die brillante Technik der Franzosen der letzten Generation, aber es ist nicht das, wobei wir stehen bleiben wollen. Und die großen Franzosen von Ingres bis auf Gauguin, von Houdon bis auf Rodin waren vor allem echte Gallier, echte Söhne der romanischen Rasse. Und mit demselben Rechte sind Menzel und Leibl, Böcklin und Klinger eben vor allem echte Söhne der germanischen Rasse — und wollen als solche eingeschätzt werden. Niemand hat von unsern großen Lyrikern der letzten Generation verlangt, daß sie auf Französisch singen sollten, daß Storm dichten sollte wie Baudelaire und Liliencron pfeifen wie Verlaine: warum in aller Welt verlangt man, daß allein die bildenden Künstler das tun sollen?



ANDERS ZORN — BILDNIS DER FRAU A. WALLENBERG
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Die deutschen Künstler von heute wollen und können, wenn sie ganz ehrlich, ganz sie selbst sind, eben auch nur dem Ausdruck geben, was in ihnen liegt, was sie selbst sind. Wie die große Kunst der Griechen, die große Kunst der italienischen Renaissance national war, so muß auch eine große künftige Kunst der Deutschen national sein, — national ohne Chauvinismus, national ohne Teutonismus, — und vor dem Nationalen vor allem: *Kunst*, reine Kunst, Kunst, die vom Können stammt.

Alle europäischen Länder mit einem leb-



GREGOR v. BOCHMANN — DIE SCHIFFE KOMMEN

Ausstellung der Akademie der Künste Berlin



ALBERT HERTEL — ZIMMERPLATZ IN AHLBECK

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin



ERNST HILDEBRAND KREUZIGUNG
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

haften Kunstleben sind seit 20 Jahren der Schauplatz wilder, oft leidenschaftlicher Kämpfe gewesen. Eine Zeit, die auf allen anderen Gebieten so rastlos und in solchen Sprüngen vorwärts eilt, die eine völlige Umformung unserer Weltanschauung gebracht hat, konnte nicht auf dem Felde der Kunst den behaglich gleichmäßigen Schritt von ehedem beibehalten. Es war eine lange, fast allzulange Zeit der Gärung, und die neue Jugend der Kunst hat scheinbar alle die Kinderkrankheiten durchgemacht, die überhaupt möglich waren. Die neue Schule hat sich selbst die „moderne“ getauft. Ich möchte den Kerl hängen, der das Wort erfunden hat. Modern sind alle Großen zu allen Zeiten der letzten Generation gegenüber gewesen, und jede neue junge Richtung gegenüber einer alten absterbenden. Modern waren in Deutschland die Klassizisten gegen die Maler des letzten Rokoko, die Nazarener gegen die Klassizisten, die Romantiker gegen die Nazarener, die Schule Menzels gegen die Romantiker, die Schule der Maler gegen die Kartonzeichner, modern Knaus und Vautier gegen die älteste Genremalerei, und modern Leibl gegen Knaus und Vautier, modern Liebermann gegen Leibl, modern Putz gegen Liebermann. Und modern sind alle, die etwas Großes und Neues und Starkes in der Welt wollen und die ihrer Zeit ein neues Horoskop stellen: Washington und Napoleon waren einst in diesem Sinne modern und heute sind es Wilhelm II. und Präsident Roosevelt. In der Kunst schien es, als ob eine Zeitlang diese Modernen von heute ganz vergessen hätten, daß es auch vor ihnen schon Moderne gab. So fest wie ein Naturgesetz, wie das Gesetz von der Erhaltung der Kraft — und es ist wahrlich auch die Erhaltung einer künstlerischen Kraft — scheint das Entwicklungsgesetz zu stehen, daß, solange wir zurückzublicken vermögen, immer Perioden wechseln, die in inbrünstigem Sichanklammern an die Natur ihr einziges Heil sehen und wieder solche, die glaubten, die dieser Natur abgesehenen Formen frei meistern, übersetzen, stilisieren zu können; und wenn diese Kunst hart an die Grenzen der Manier gekommen, so erfolgt wieder die Rückkehr zur Mutter Natur als dem alleinigen Regulativ und dem großen Korrektiv, und in der Berührung mit der mütterlichen Erde gewinnt die Kunst wieder neue Kraft wie Antäus. Es scheint auch fast ein Entwicklungsgesetz zu sein, daß immer die eine neue Kunst die alte befehdete und von ihr befehdet ward. Die Rebellen von einst sind die Tyrannen von heute — und die Revolutionäre von heute werden vielleicht die Despoten von übermorgen sein.

Die jüngste Bewegung ist in Deutschland vor allem in dem Namen der Secession begründet. Diese glückliche Bezeichnung nahm eine Reihe der Münchener Künstler an, als sie im Jahre 1892 sich zuerst von dem Alten loslösten. Man denkt dabei an die erste Secession, die sich im Jahre 494 vor Christo in Rom vollzog, an den Auszug des unterdrückten Volkes auf den heiligen Berg. Und der Name ist dann ein typischer geworden für ein jedes solches Abrücken einer kleinen Minderheit von einer kompakten Majorität, von der sie

sich majorisiert fühlt. Die künstlerische Secession brachte hier im Anfang das starke Gefühl derer, die nicht mit der großen Herde laufen, sondern auf eigenen Pfaden — nur wenige neben sich — den steilen Höhen der Kunst zueilen wollten. Hermann Grimm hat einmal die Anfänge der Secession als das Alleinseinwollen mit der Natur fein und reizvoll definiert. Aber dann dürfte der Begriff Secessionist nur im Singular existieren, und in diesem Sinne waren Secessionisten vor der Secession alle großen Künstler aller Zeiten, die Eigenes suchten: Michelangelo so gut wie Rembrandt, Menzel so gut wie Manet. Ibsen sagt einmal: „Die Zeit ist unbarmherzig. Eine normal gebaute Wahrheit wird heute 12, 15, höchstens 20 Jahre alt“ — und dann kommt eine Zeit, wo diese Wahrheit zur Unwahrheit und die Wohltat zur Plage wird. Der große Reinigungsprozeß, der einst von den Secessionen ausging, ist heute abgelaufen. Es ist schon wieder eine neue Generation aufgestanden, die neue Ziele sucht, — und die Zeit, in der man mit harten und großen Worten über die Probleme der Kunst stritt, sollte vorüber sein. Nur ein ganz Blinder kann sich der Tatsache entziehen, daß seit dem Beginn dieses Jahrhunderts wir wirklich in Deutschland das haben, was man einen neuen Stil nennen kann, einen Stil, der nicht mehr nur das ist, was man „gewollt“ und „gemacht“ nennt, sondern der gewachsen ist. Ueber die Affektation der Erstlingsversuche, die nur durchaus und vor allem neu sein wollten, sind wir hinaus. Die große, monumentale Kunst und die dekorative Kunst, die aus der realistischen Kunst herausgewachsen sind, eine organische Weiterbildung und zugleich eine Reaktion dieser gegenüber, werden heute ruhig ihren Weg laufen. Man redet nicht mehr darüber; diese neue Kunst besteht mit demselben Recht, mit dem das XX. Jahrhundert da ist.

Wenn man heute fragen möchte, welche wohl auf dem Gebiete der Malerei als die am meisten charakteristischen Eigentümlichkeiten dieser modernen Richtung anzusehen sind, so möchte



JOHN SINGER SARGENT — PATER ALBERA

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

man vielleicht dreierlei nennen: einmal, daß das lebendige pulsierende Leben um uns, die Menschen unserer Zeit, und dies Leben im kleinen ungeschmeichelt wieder als wichtigster Stoff der Kunst angesehen wird, dann das Problem von Licht und Luft, das alle Figuren in Luft gebadet, vom Licht umflossen erscheinen läßt, und endlich die impressionistische Technik. Vielleicht ist dies letztere doch mehr als eben eine technische Form. Vielleicht liegt hier mehr zugrunde als nur der Wunsch, gegenüber der alten Schule, die alle Dinge so malte, wie sie wußte, daß sie naturwissenschaftlich geformt waren, sie so zu malen, wie sie unser Auge eben allein zu sehen und mit einem Blick zu fassen vermag. „Nur eine Sache ist wichtig, im ersten Anlaufe zu malen, was man sieht", hatte der große Vater dieser Richtung, Manet, gesagt. Vielleicht ist der Impressionismus ein Zug unserer ganzen Kultur und zugleich die Verkündigung des höchsten Subjektivismus dieser Zeit.

Auch hier kann man sagen, daß diese Neuerungen nicht alle neu waren. Das lebendige pulsierende Leben um uns hatten schon Peter Brueghel und Murillo, Rembrandt und Hogarth gemalt, — und impressionistisch hatten Velasquez und Rembrandt und Goya gearbeitet, wo sie eben diese Technik brauchten: nur daß sie sich dieser Technik nicht unterordneten, wo sie ihnen nicht angemessen erschien. Und vielleicht bleibt über alles dieses hinaus nur die Entdeckung von Licht und Luft. Hier liegt wirklich das Neue, das ganz Neue, was diese letzte Zeit gebracht, und hier liegen die künstlerischen Großtaten und Eroberungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Zeit, an deren Abschluß Graf Zeppelin und Orville Wright die Herrschaft der Technik über die Luft verkünden, hat auch künstlerisch dieses Element erobert.



AUGUST GAUL — BIBER

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin



HANS v. BARTELS — MONDNACHT AN DER ZUYDER-SEE

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von Georg Jacob Wolf

Von den Frühjahrsausstellungen der Münchner Secession konnte man sich früher stets eine besondere Ueberraschung erwarten — zum mindesten ein intensives Loswettern junger, unverbrauchter Kräfte: oft war es wie der Tauwind, der segnend oder verheerend daherfährt. Solche stürmische Bekanntschaften machen wir heute nicht mehr: ich will es nicht gerade beklagen, aber ich halte es doch für nötig, die Tatsache zu konstatieren. Wird uns heute irgend ein Neuer, ein Frühlingsmann vorgestellt, so vollzieht sich das in den manierlichsten Grenzen der Salonfähigkeit. Und zahlreiche alte, ›gewappelte‹ Herren stehen herum und sorgen dafür, daß die bürgerliche Wohlanständigkeit gewahrt bleibe... Vielleicht, so sage ich mir bei solchen Erwägungen, bin ich blasiert geworden im Laufe eines der kritisch-analysierenden Kunstbetrachtung gewidmeten Jahrzehnts und die Schuld der ›Nicht-Sensationierung‹ liegt allein an mir; vielleicht...

Im übrigen halte ich weitere Reflexionen für zwecklos und konstatiere und registriere im folgenden leidenschaftslos die alten und die neuen Werte der Münchner Secession.

Ein paar von den Führern haben sich eingestellt. Fritz von Uhde variiert mit dem Bildchen ›Nachmittagsonne‹ glücklich eines seiner Lieblingsmotive: weißgekleidete junge, schlanke Damen promenieren im grünen Garten. Auch Hugo von Habermann gießt alten Wein in neue Schläuche: er paraphrasiert sein altes Thema, das Weib, und zeigt, daß er diesem Motiv malerisch stets neue Nuancen abzugewinnen weiß. Amandus Faure, unser stets willkommener Stuttgarter Gast, hat wieder Komödiantenmalereien da: es ist das gewohnte tiefe Schwarzbraun, das seine Bilder beherrscht, nur zuweilen zuckt ein greller rembrandtischer Beleuchtungseffekt auf, oder es platzt eine schrille Trikotfarbe aus dem dunklen Ensemble los. Ein noch wenig bekannter Künstler, Walter Schnackenberg, tut sich diesmal energisch hervor. Die Porträtstudie einer à la Otéro stilisierten Dame ist zumal in der Stoffmalerei von unbestreitbaren Qualitäten, ein großes Figurenbild ›Am Toilettentisch‹, ein Akt mit grünen Strümpfen vor dem Spiegel, erscheint zahlreichen Besuchern der Ausstellung als der ›Clou‹, und wie ein rich-



MAX LIEBERMANN — REITER AM MEERE

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

tiger »Clou« wird es heiß umstritten. Ich erkenne vorzügliche koloristische Partien des Bildes an, als Ganzes ist es mir aber doch zu unausgeglichen. Auch Willi Geiger, den wir bisher hauptsächlich als tiefsinnigen Graphiker kennen lernten, hat sich mit einem Gemälde eingefunden: es ist eine Andalusierin von pikanter farbiger Erscheinung; ich nehme an, daß das Studium Goyas, dem sich Geiger sehr intensiv gewidmet hat, bei diesem Bilde ein entscheidendes Wort sprach. Julius Hess ist in der Unbesorgtheit seiner kühnen, dem Normalkunstfreund wohl gar häßlich erscheinenden, malerisch zumindest interessanten Akte das »enfant terrible« der Ausstellung, eine Ausnahmestellung, die ihm höchstens Hans Bühler-Rom mit seinen wohl am Studium Hodlers erzogenen, temperamentvollen, aber sicher sehr problematischen Akten »Nibelungen« streitig machen kann. In eine ganz andere Kerbe haut Gudmund Hentze: seine miniaturartigen Bildchen zu Boccaccio-Szenen atmen den Geist farbenfroher, wenn auch linear ungelenker Trecento-Illuminatoren, entbehren aber dabei doch nicht eines gewissen modernen Einschlags. Das Porträt ist nicht sehr bedeutend vertreten: am besten gefällt mir ein ruhiges, malerisch sehr vornehmes Kinderbildnis von Fritz Burger, außerdem scheinen mir die Arbeiten von Karl Schwalbach und Hans Lesker beachtenswert. Bei den Tiermalern lernen wir in Alfons Purtscher eine frische Kraft kennen. Das Pferdestück »Durch die Furt« ist eine tüchtige Arbeit, bei der auch der landschaftliche Teil mit bestem Gelingen bewältigt ist. Auch in Julius Seyler sehe ich trotz einer gewissen gelassenen Kühle seines Kolorits einen vielversprechenden Tiermaler. Mit den merkwürdigen Vogelgrotesken des eigenbrödlerischen Jean Bloé Niestlé weiß ich nichts anderes anzufangen, als sie in ihrer gobelinartigen Unplastizität als dekorative Ornamente aufzufassen — wichtiger scheinen mir die freilich auch sehr stark stilisierten Vogelaquarelle des Hamburgers F. Lissmann. Um die Interieurmalerei ist es wohl am besten bestellt bei dieser Ausstellung. Rudolf Nissl ist der moderne Interieurmaler comme il faut. Er malt nicht die tonigen, warmen braunen, grauen oder tiefblauen Innenräume, die in der Münchner Schule ihre Tradition haben, sondern ganz lichte, weiße Interieurs voll Sonnenschein und voll bewußter kompositioneller Unruhe. All das auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, wird ihm spielend leicht; auf diesem Spezialgebiet der Kunst scheint es nun einmal für ihn keine Schwierigkeiten zu geben. In einigem Abstande von Nißl folgen die Interieurmaler Eugen Wolff und Joseph Kühn jr., von denen der letztere manchmal wundervoll irisierende Farben in sein feinnuanciertes Weiß verreibt. Auch der vielseitige Theodor Hummel gibt in einem Interieur sein Bestes; er hat sich eine Spezialität ausgesucht: den Innenraum einer kleinen Brauerei, der ihm viele neue koloristische Möglichkeiten bot. Richard Winternitzens Interieurs können mir dagegen diesmal nicht gefallen; sie sind ein wenig matt und allzu reserviert gemalt. — Und so bliebe uns denn noch die große Schar der Landschafter. An ihre Spitze möchte ich die sonnenblitzenden Gebirgsschneelandschaften von Paul Crodel stellen, Arbeiten von ungeheurer Wirksamkeit, die mit den einfachsten technischen Mitteln erzielt ist. Hans Beat Wieland und F. Osswald, beide tüchtige Könner, kommen daneben nicht auf. Sonst ist W. L. Lehmann mit vollwertigen Proben





CARL ALEX. BRENDEL
SELBSTBILDNIS

seiner ebenso temperamentvollen als vornehmen Kunst vertreten, BAURIEDL mit einigen etwas japanisierenden Aquarellen, LAMM-MUGGENDORF, der Thoma-Jünger mit wuchtigen, aber allzu manierierten Arbeiten, PIETZSCH mit Sommerbildern aus dem Isartal, REISER mit Werdenfelser Landschaften. ANGERER, GIULIO BEDA, PIEPHO haben weiterhin Beachtenswertes gesandt. HANS BORCHARDT begnügt sich diesmal damit, Gewässer in dämmernden, trüben, herbstlichen oder regnerischen Stimmungen zu malen; HÜBNER und HAYEK beschränken sich auf den längst bekannten Kreis ihrer Motive. SCHRAMM-ZITTAU scheint seine Tiermalerei endgültig an den Nagel gehängt zu haben; er malt wie die französischen Impressionisten bunte, belebte Stadtbilder. Sein Lieblingsrevier ist der bewegte Münchner Karlsplatz: bei Schneegestöber und Tauwetter hat er ihn dargestellt, und beide Bilder sind vorzüglich geraten: nicht zuletzt durch die ganz ausgezeichnete Wiedergabe der Luft und der Atmosphäre. Auch einen Gast aus Paris habe ich zu erwähnen: PAUL CÉZANNE (1839—1906), den man zu den Vätern des Impressionismus zählt. Die 13 Arbeiten seiner Hand, die uns Dr. Meyer-Riefstahl in Paris besorgte, erscheinen als schwere und fast naive Malereien. Am ehesten findet man sich mit den Früchtenstilleben ab, aber auch an ihnen gingen wir wohl kopfschüttelnd vorbei, wenn wir nicht wüßten, daß sie ›Pionierarbeit‹ der neuen Kunst bedeuten. Freilich — die Erben haben heute die Ahnen des Impressionismus an Eindrucksfähigkeit und Wirkungskraft schon weit überboten, dafür ist uns auch dieses Segment aus Cézannes Schaffen ein Beweis. — Neben die Werke der Malerei treten zahlreiche graphische Arbeiten, während die Plastik nur durch einige dekorative Stücke vertreten ist. Unter den Werken der Graphik ist das weitaus am bedeutendsten und interessantesten, was aus der Hand des kürzlich verstorbenen RUDOLF WILKE stammt. Er war ein Karikaturist von unvergleichlicher Qualität, aber auch wenn er den Realitäten des Lebens mit feinsinnigem Stifte nachging, gab er eigenartig wirkungsvolle Arbeiten Noch einem anderen Toten, dem Karlsruher H. BRAUN, ist ein breiter Raum in dieser Ausstellung eingeräumt. Mit Pinsel, Feder, Stift und Kohle schuf er originelle, reizvolle Zeichnungen. Hamburg und seine alten Häuser hatten es ihm besonders angetan, immer wieder hielt er diese malerischen Erscheinungen fest. Von den Lebenden haben ZÜGEL und HABERMANN besonders reichlich aus ihren Studienmappen und Skizzenbüchern gespendet; JULIUS DIEZ gab die farbengehöhten köstlichen Figurinen und Szenerien zu ›Maß für Maß‹ und ›Was Ihr wollt‹, sowie die linear etwas herben Mosaikentwürfe für die Dekorationen in den neuen Münchner Universitätsbauten; HANS VON HAYEK hat ganz ausgezeichnete, unmittelbare Zeichnungen von einer bretonischen Studienreise da, PAMPEL sehr frisch und lustig hingestrichene, leise karikierende Buntstiftzeichnungen und OBIER technisch sehr interessante Porträt-Federzeichnungen; auch EUGEN KIRCHNER gab von seinem Besten. ALOIS KOLB, OSKAR GRAF und C. TH. MEYER-BASEL vertreten die verschiedenen Techniken der Radierkunst. A. THOMANN zeigt markige Originalholzschnitte und der Wiener HANS FRANK originelle Farbenholzstiche mit dekorativen Tiermotiven.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Besonders der Kunstsalon von *Cassirer* bringt wieder einmal viel des Interessanten. Eine große Anzahl Zeichnungen von GEORGE MINNE zeugt von dem ungeheuren plastischen Empfinden des Künstlers; es ist erstaunlich, wie die elementarsten Bewegungen, ohne jede Süßigkeit und Schönheit, einen gewaltigen Ausdrucksgehalt besitzen. Und dabei ist es eine Kunst von höchster Sensibilität. — Brutal in der Gegensätzlichkeit der Farbwerte erscheinen die Bilder von THEO VON BROCKHUSEN; Technik und Empfindung wie ein Gemisch von Liebermann und van Gogh. Rein stofflich ist hier nichts durchempfunden, alles nur auf die äußerste Intensität der Farbe abgestellt. Trotz der schlechten Zeichnung ist aber vielfach eine große Raumwirkung erzielt. — FRITZ RHEIN muß sicher zu den besten unserer jungen Landschafter gezählt werden. Bilder wie die Straße in Vlissingen mit ihrer lustigen Farbigkeit, mit ihrem Ueberfluß an Sonne über den köstlichen roten Dächern, oder wie die Bleiche mit ihren feinen Abschattierungen, wie die Straßenperspektive mit



FRANZ SKARBINA DAMENBILDNIS
Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

ihrer prächtigen Tiefe, das sind Dinge, die eine starke künstlerische Selbständigkeit und einen fein erzogenen Farbensinn verraten. Rhein ist einer von den wenigen, die Liebermann studiert haben, ohne von ihm ins Schlepptau genommen zu werden. Von LIEBERMANN selbst sind eine ganze Reihe neuester Bilder und Zeichnungen ausgestellt. Es ist erstaunlich, wie der Künstler von Jahr zu Jahr fortschreitet, sich über sich selbst hinaus entwickelt. Ganz neue Farbenklänge tauchen auf, ebenso ein neues Empfinden für Helligkeitswerte. Man vergleiche nur einmal die »Linnenkamer im Amsterdamer Altfrauenhause« mit früheren Bildern ähnlichen Sujets! Oft allerdings, besonders bei den Strandbildern aus Noordwijk, erscheint die Farbenwahl etwas fragwürdig. In den Einzelheiten wird Liebermann immer rudimentärer; es gehört wahrlich der Mut eines souveränen Beherrschers aller künstlerischen Mittel dazu, derartige Stenogramme niederzuschreiben. — Ganz köstlich, von feinstem Humor und entzückendster Naivität sind die Bildchen von REINHOLD NÄGELE. Ein wenig Walser, ein wenig Erler, wohl auch Somoff, aber doch wieder noch eine ganz eigene Note. Rein zeichnerisch konzipiert, aber mit feinem Farbengeschmack ausgestattet und vorzüglich komponiert. Man fühlt sich versucht, jedes dieser Figürchen mit der Lupe zu lesen; wir hoffen, öfter in diese Versuchung zu kommen.

Im *Künstlerhaus* finden wir neben einer guten Kollektion Landschaften von OSWALD GETTE eine bemerkenswerte Reihe von Werken des *Klubs Berliner Landschafter* ausgestellt. Sehr verschiedene Naturen haben sich hier zusammengetan, gemeinsam aber ist allen ein kräftiges, herzhaftes Anfassen der Natur ohne kränkliches Stilisieren. Schwere, wuchtige Bilder aus Sylt von ERNST KOLBE hängen neben weicheren Schilderungen von ALFRED LIEDTKE; KARL WENDEL, HANS HARTIG sowie LEONH. SANDROCK schließen sich würdig an. HANS KLOHSS bringt eine Anzahl entzückend frischer Aquarelle. Ein ganzer Saal ist dem höchst interessanten, bewußt retrospektiv gerichteten Porträtisten THÉODULE RIBOT eingeräumt. Daneben allerhand Kleinigkeiten aus dem Nachlaß von GEORG BARLÖSIUS, sowie eine Reihe zart gemalter, liebenswürdiger Landschaften des verstorbenen GUSTAV PFLUGRADT vor. Ferner eine Reverenz gegen SKARBINA, von dem u. a. mehrere frisch aufgefaßte Szenen aus dem Berliner Straßenleben dahängen. Allen übrigen Raum absorbieren die Werke von LUDWIG DILL und ADOLF HÖLZEL. Der eigenartige, melancholische Landschaftscharakter des Dachauer Mooses ist wohl nie so prägnant wiedergegeben wie in den weich zerflossenen Bildern Dills mit ihrer köstlichen Nuancierung brauner Töne und dem wuchtigen Zusammennehmen der Massen. Immer wieder dieselben Themen und immer wieder interessant behandelt. Hölzel hat wohl eine gewisse Wesensverwandtschaft mit Dill; sein Wollen aber erstreckt sich auf weitere Gebiete. Es duldet ihn nicht allein beim Porträtieren der Landschaft, worin er eigene, oft etwas wirre Töne anschlägt, ohne die künstlerisch geschlossene Wirkung, die Dill dank seiner bewußten Beschränkung fast stets erreicht; sein Bestes ist wohl die prächtige Ansicht von Cannstatt. Er geht weiter zur menschlichen Figur, und was er da im letzten Jahre an Konzentration der Form und an farbigem Zusammenstimmen der Körper mit ihrer Umgebung geschaffen hat, das zeigt eine ernsthafte Entwicklung. Auf Anhieb sind diese Bilder allerdings nicht zu genießen, erst wenn man sich länger mit ihnen beschäftigt, geht einem auf, was sie eigentlich in sich tragen. Vorzüglich in der ganz schlichten Komposition ist die »Anbetung«, ebenso die Gruppe einer sitzenden jungen Mutter mit einer dahinterstehenden Alten. Diese beiden Figuren, die farbig sehr gut differenziert sind, besitzen dabei eine eminente Kraft der Erscheinung.

Schulte bringt vielerlei. Drei Porträtisten. LEO SAMBERGER ist sicherlich einer der subjektivsten Bildnismaler unserer Zeit. Das Temperament aller Dargestellten scheint zu einer fabelhaft nervösen Unruhe potenziert, es ist, wie wenn ein Verwandlungskünstler zu allen Bildern gesessen hätte. Ein ganzer Saal gehört den Porträts von PHILIPP A. LÁSZLÓ (London). Früher waren die hohen und höchsten Herrschaften nicht zufrieden, wenn sie nicht ihr Porträt von Tizian, von van Dyck hatten; im 19. Jahrhundert waren es Krüger, Menzel, Lenbach, die die Züge unserer Herrscher und Aristokraten unsterblich machten. Muß das 20. Jahrhundert wirklich mit einem László vorlieb nehmen? Findet man wirklich keinen Größeren dazu? FERDINAND SEEBOECK (Rom) hat Porträtplastiken von verschiedenster Qualität ausgestellt. Mir will scheinen, daß es ihm oftmals nicht gelingt, einen großen Charakter entschieden herauszuarbeiten. Gleichwohl sind Köpfe wie der Althoffs, Paulsens, des Großherzogpaars von Baden weit über dem Durchschnitts-Niveau stehende Arbeiten. Von HANS VON BARTELS sind drei in Farbe und Bewegung gute Brandungsbilder da, sowie mehrere holländische Interieurs von starker, leuchtender Farbe. RUDOLF HELLWAG (Karlsruhe) bringt englische Landschaften, fein auf Braun abgestimmt, gern mit nebelvoller Atmosphäre, FERD. DORSCH frische, bewegliche Bilder, in denen er etwas allzu biedermeierisch kokettiert. Gut ist er überall, wo er die Oelpalette aus der Hand legt. Endlich noch neben THOROLF HOLMBOE mit seinen nordischen Landschaften und Eisbären: FRITZ OVERBECK. Es zeigt sich hier wieder, daß die in stumpfen Farben gehaltenen Bilder des ausgezeichneten, vielseitigen Landschafters von viel größerer Ausdruckskraft sind, wie die in leuchtendem Kolorit strahlenden. Sein helles Grün wirkt dann direkt unwahr. Prachtvoll ist ein Waldbild von ihm und die ernste Sylter Dünenlandschaft.

Mit Freuden haben wir bei *Keller & Reiner* die Ausstellung von CARL MAX REBEL (Rom) begrüßt. Schon vor einiger Zeit traten uns dort feine Bilder des Künstlers entgegen. Der oberflächliche Beschauer wird sich mit dem Urteil »Verwässerte Auflage von Böcklin« davon abwenden. In gewisser Weise mag er recht haben. Rebel steht oft zu stark unter dem Einflusse Böcklins, und je enger er sich an sein Vorbild anlehnt, um so drückender fällt der Vergleich zu seinen Ungunsten aus. So hätten wir den Hymnus »An die Schönheit« gerne vermißt, ebenso mehrere andere Bilder, die allzusehr nicht nur in der Stimmung, sondern auch im rein Aeußerlichen böcklinisch anmuten. Aber es steckt doch noch anderes in dem Künstler. Erstlich noch eine Schulung, die er nur selten verleugnet: die Florentiner Quattrocentisten haben's ihm angetan; er muß einmal stark unter ihrem Bann gestanden haben. Nun aber scheint er doch die Kraft zu haben, sich zu einer ganz persönlichen Kunst hindurchzuzwingen. Das sieht man vor allem an seinen ganz ausgezeichneten Porträts. Da ist beides, Quattrocento und Böcklin, verarbeitet, da kommt aber auch das Eigenste Rebels zum Ausdruck. Besonders das Bild der Frau Assia Spiro im weißen Kleide vor einer weitgedehnten Campagnalandschaft; dann das Porträt einer Dame mit schwarzem Haar und einer Perlenkette, sowie das große Bildnis der Frau Isy Rebel zeigen eine glänzende



Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin ◙◙

AUGUSTE RODIN
◙◙ SAPPHO ◙◙

geistige Durchdringung und ein stark entwickeltes Gefühl für Linienschönheit. Einzelne seiner hier ausgestellten Landschaften besitzen einen sehr feinen Stimmungsgehalt.

Bei *Gurlitt* stellen gemeinsam zwölf Stuttgarter Künstler aus. Ihre Bilder rufen einen eigentümlich einheitlichen Eindruck hervor durch eine fast durchgängige Zurückhaltung in der Farbe. Bis auf BERNHARD PANKOK, der mit frischen, leuchtenden Farben ans Werk geht, haben sie fast alle eine stumpfe, etwas kalkige Palette, dafür aber allerfeinste Tonwerte. Es seien hier nur hervorgehoben die kleinen, auf delikaten Abstufungen einer Grundfarbe aufgebauten Hafenbilder von CARLOS GRETHE, die Putten und eine Märchendarstellung von CHR. LANDENBERGER, bei denen es erstaunlich ist, wie kräftig doch die verhaltenen Akkorde seiner Farben klingen, sowie das ganz prächtige, breit hingestrichene Flußbild von O. REINIGER, das eine überzeugende Lebendigkeit besitzt. ALFRED SCHMIDT operiert mit einer feinen Modulation blasser Töne. — Von HANS THOMA finden wir zwei wundervolle Flußlandschaften aus allerjüngster Zeit. Vor allem köstlich ist ein weidenüberhangenes Wasser, in dem die Reflexe der Morgenröte sich mit den graublauen ziehenden Nebelstreifen vermischen. WILHELM TRÜBNER bleibt bei seinen bekannten schlichten Motiven der letzten Jahre (Hemsbach, Amorbach, Starhemberger See), in denen er sich aber zu immer größerer plastischer Kraft und Raumwirkung durchringt. R. S.

REINHOLD BEGAS EVA MIT KAIN UND ABEL

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BASEL. In unserer Kunsthalle haben wir vor kurzem zwei gute Ausstellungen gehabt. Zunächst gab's Bilder, die uns einige Schweizer Künstler genauer kennen lehrten. Vor allem haben wir in JAKOB HERZOG einen neuen Landschafter zu verzeichnen, dessen Bilder von ungesuchter, schlichter Natürlichkeit, voll Saft und Kraft sind; namentlich waren ein paar Graubündnerszenerien von solcher erfreulichen Manierlosigkeit. Auch Figürliches von Herzog war Zeugnis für ein frisches, ernstes Talent. — Einseitiger als Herzog, d. h. allzu absichtlich auf Linien- und Flächenbehandlung abstellend, ist U. W. ZÜRICHER; doch gelingt ihm einiges dekorativ Wertvolle. Am unmittelbarsten, weil ungegrübelt einfach, gibt sich der Maler in duftigen Aquarellen. — Eine Dame, PAULA HÄBERLIN, geht mit Geschick und Geschmack auf die Feinheiten von Licht und Farbe, namentlich in hellen, groß aufgefaßten Figurenbildern, aus; wir sehen, speziell in der Malerei aus Frauenhand, nicht oft Größe und nobles koloristisches Empfinden so angenehm vereinigt wie hier.

Sodann nahm — leider für allzu kurze Zeit — »*Die Walze*«, d. h. der »Verein schweizerischer graphischer Künstler«, die Räume der Basler Kunsthalle in Anspruch. Die Schweiz nennt einige der besten deutschen Graphiker die ihrigen. Man denke nur an ALBERT WELTI, der mit seinem so reichen Blatte »Der Ehehafen« wieder alle Freunde seiner Kunst anzog; immer wieder findet man neue entzückende Motive und Szenchen: Lebensfülle ohnegleichen, durch ein Temperament angeschaut, ein so rein künstlerisches und unverfälscht schweizerisches Temperament wie dasjenige Albert Weltis. — Dann ist CARL THEODOR MEYER-Basel wegen seiner Radierungen und farbigen Lithographien ebenfalls weit herum bekannt, findet sich doch in ihnen ein ehrlich realistischer Sinn für das Tatsächliche mit einer eigenartig poetischen Auffassung eng verbunden. — Auch ERNST KREIDOLF ist ein Schweizer. Wer macht gegenwärtig schönere Bilderbücher als er? Seine »Sommervögel« sind wohl unstreitig das zartest dekorative, auch das lebendigst anthropomorphisierende Tierbuch der Welt. Er war in der Ausstellung mit einer delikaten Farbstiftlandschaft und mit einem reizvoll poetischen Blatte »Schlaf, Kindlein schlaf«, einer schlichten Dreifelderkomposition aus seiner eigensten naiven Welt, vertreten. ADOLF THOMANN, der Tiermaler, gab einfache breite, helle schwarz-weiße Holzschnitte (Walliserszenen); von OTTO GAMPERT, dem in Stäblis Fußstapfen wandelnden bedeutenden Landschafter, waren weiche, in den Linien wie in den Licht- und Schattenmassen gleich ausgezeichnete, im besten Sinn bildmäßig wirkende Radierungen zu sehen. Ganz klare, räumlich prächtig gelungene Landschaften bot PLINIO COLOMBI, der Berner Hellmaler, der sich, bei aller Vorliebe für Hodler, nicht in den Troß von dessen Nachahmern begeben hat. — Von HANS BEAT WIELAND war der farbig so groß und einfach gefaßte Steindruck »Eiger,



JOHN SINGER SARGENT TRATTORIA

Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Mönch und Jungfrau« da; BURKHARD MANGOLD hatte neben einigem wohlverstandenen Plakatmäßigen eine feintonige Lithographie »Stilles Wässerlein« zu zeigen. — OSKAR TRÖNDLE strebt in Baum-, Blatt- und Landschaftsmotiven nach ganz besonders stilvoller Vereinfachung. — PAUL KLEE, ein in den Formen ungemein sicherer Zeichner und Radierer, möchte, etwa auf Goyas Wegen, zu einer neuen Art der Groteske gelangen; die Anläufe dazu sind aber, als Phantasien und Karikaturen, noch nicht frei genug; doch wird man diesen Künstler und seine Entwicklung im Auge behalten dürfen. KARL LINER, ERNST WÜRTENBERGER, EMIL ANNER, MAX BUCHERER hatten ebenfalls eigenartige Holzschnitte und Lithographien ausgestellt. — Namentlich aber sind einige Damen künstlerisch hochschätzenswerte Mitglieder der »Walze«: MARIA LA ROCHE, ANNA SPÜHLER, MARTHA CUNZ, GERTRUD VON ESCHER MARTHA SIGG, SOPHIE VON WYSS und HEDWIG DAHM finden in Schwarz-Weiß oder im Farbenholzschnitt- und Steindruck, besonders für Landschaftliches, Ausdrucksmöglichkeiten, die echt künstlerischen Genuß gewähren. G.

BUDAPEST. Nach einer Kollektiv-Ausstellung des Porträtmalers HALMI konnten wir eine interessante graphische Ausstellung im Künstlerhause und die zweite Ausstellung des »Vereins ungarischer Impressionisten und Naturalisten« bewundern. Mit aufrichtiger Anerkennung müssen wir über die graphische Ausstellung des *Künstlerhauses* berichten. Die englische und japanische Abteilung war sehr reich beschickt, ebenso die deutsche, wo Menzel, Liebermann, Thoma, Klinger, Stuck, Lenbach, Böcklin, L. v. Hofmann, Kalckreuth, Kuehl, Leistikow, Th. Th. Heine sehr gut vertreten waren. Der retrospektive ungarische Teil — von Hofrat G. von Térey zusammengestellt — war wirklich belehrend, auch die Privatkollektion des Sparkassendirektors Béla Bäcker sei rühmend erwähnt. Unter den modernen ungarischen Graphikern steht RIPPL-RÓNAI obenan, von den besten europäischen Sammlern viel gesucht und anerkannt. Selbstverständlich hat dann die Jury — andere ausgezeichnet. — Die Ausstellung des Miénk im *Nemzeti-Salon* ist auch dieses Jahr die Kulmination der künstlerischen Saison. Hier haben sich die besten modernen Maler vereinigt, in erster Linie Altmeister PAUL VON SZINYEI-MERSE, dessen noch im Jahre 1873 in München neben Böcklin gemaltes Atelierbild, mit seinem glänzenden Kolorit den Eindruck hervorruft, als wäre es gestern gemalt worden. Neben ihm erscheint KARL VON FERENCZY in seiner vollen Kraft, hauptsächlich mit einem Doppelporträt seines Sohnes und seiner Tochter. Die große schöne Komposition von JSTVÁN CSÓK zeigt, daß der Künstler sein Farbensehen ungemein verfeinert, auch seine zeichnerische Kunst vertieft hat. Mit feinen Stücken sind vertreten FÉNYES,

KOSZTOLÁNYI-KANN, VASZARY, MAGYAR-MANNHEIMER, und mit einer ganzen Reihe von Farbenpoemen RIPPL-RÓNAI. Unter den jüngeren Künstlern sind HATVANY, der junge FERENCZY, PAUL JÁVOR erwähnenswert. Die neueren synthetischen Maler, die dekorative Vereinfachungen suchen, sind jetzt unter der Führung KERNSTOCKS kollektiv erschienen. Den Hauptplatz behauptet IVÁNYI-GRÜNWALD mit einem großen dekorativen Panneau »Der Frühling« voll von neuen Formlösungen und reichem Farbenspiel. Alles in allem ein Sieg der neueren ungarischen Malerei. — Schließlich wollen wir der bei *Könyves Kalmán* gesehenen kleinen Kollektion der jungen Malerin RITTA BÖHM gedenken, die interessante, mosaikartig gemalte Interieurbilder ausstellte. DR. B. L.

FRANKFURT A. M. *Der Kunstverein* hat anläßlich des 60. Geburtstages FERDINAND BRÜTTS seine Räume den Werken dieses Künstlers eingeräumt. Es ist eigentümlich, wie man gezwungen ist, dem Schaffen Brütts mit historisch eingestellten Augen gerecht zu werden. Seine Hauptbilder wie »Freigesprochen«, »Verurteilt«, Großpapa ich gratuliere«, »An der Börse«, »Vor den Geschworenen« und ähnlich betitelte Werke lassen den Beschauer heute ohne Eindruck. Brütt ist da am besten, wo er am anspruchlosesten auftritt, nämlich in seinen Landschaftsskizzen und Geländestudien. Bilder wie »Der Steinbruch«, »Alter Friedhof in Cronberg«, »Ruine Königstein« sind frisch, kräftig und durchaus beachtenswert. — Bei *Goldschmidt & Co.* wird neben Ernst Liebermann der Frankfurter Maler B. KALB gezeigt. Wenn auch noch nicht überall die Gründe und Gegenstände restlos auseinandergehen, so zeigen doch zwei bis drei Bilder ein gediegenes Können. Wegen der erfrischenden Klarheit des Lufttons und der Tiefenwirkung sei »Die Allee« erwähnt; damit auf gleicher Höhe steht wohl »Der Holzsteg, von der untergehenden Sonne beschienen«. — Bei *Marie Held* stellen K. VON KARDORFF und H. HÜBNER aus. Kardorffs Bildnisse (seines Vaters, des Herrn H., des Herrn Pf. und der Frau P.) zeigen im Technischen wie in der Auffassung eine korrekte Sicherheit, so auch seine Landschaften wie »Wassenaar«, »Katwijk« und »Flachlandschaft«. Von gleichen Qualitäten sind seine Stilleben. — H. Hübner zeigt Reiseeindrücke aus dem fernen Osten, vorwiegend japanische Interieurs. In ihrer Gesamterscheinung wirken die Ansichten monoton und ermangeln der eigentlichen Farbenfreudigkeit. Man könnte sich gerade bei diesem Thema mehr erwarten. Am besten im Kontrast der Hautfarbe zu dem hellblauen Seidengewand scheint das Porträt eines jungen Chinesen. Z.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* RUDOLF HELLWAG hat sich aus einem ehemaligen sehr korrekten Schönleberschüler in überraschender und vorteilhafter Weise zu einem temperamentvollen, von der modernen englisch-französischen-Schule stark beeinflußten Impressionisten entwickelt. Seine Kollektion englischer Marinen und Landschaften zeigt sehr feine und reizvolle koloristische Stimmungen und Tonwerte, die wir früher bei dem begabten Meister nicht entdecken konnten. In den Landschaften folgt er dabei oft mit Glück den Spuren des ihm persönlich nahestehenden Hauptmeisters der Dachauer Schule Ludwig Dill. — Auch der Nestor der badischen Künstler, Galeriedirektor FREY in Mannheim, ist trotz seines hohen Alters ein rüstig vorwärts strebender Künstler, wovon seine frisch und farbig entworfenen Bodenseelandschaften bestes Zeugnis ablegen. Ein sehr vielseitiger, dekorativ in hohem Grade begabter Kolorist ist Prof. H. GÖHLER, der diesmal sehr anziehende Motive aus der Biedermeier- und Empirezeit ausgestellt hat. Auch Frl. UTA VON WEECH, jetzt in München, versucht sich mit Glück in malerisch feinen und stimmungsvoll empfundenen Genrebildern. Sehr gute Landschaften bringen sodann noch KARL KÜSTNER, FRIEDRICH FEHR und PAUL V. RAVENSTEIN und den Beschluß macht eine sehr interessante, umfangreiche Kollektion von BAUERNFEIND-München, dem Enkel MORITZ V. SCHWINDS, der namentlich in seinen köstlichen humorvollen Karikaturen, dann aber in seinen Alpenlandschaften ein hervorragendes koloristisches Talent bekundet. — Als vielversprechender, durchaus modern empfindender Plastiker zeigt sich endlich der, von dem Primitivismus Rodins und Maillols stark beeinflußte talentvolle KARL ALBICKER.

KÖLN. Bei *Schulte* interessierte zuletzt besonders eine kleine Sammlung des Düsseldorfers A. DEUSSER: Bilder, die zum großen Teil von früheren Ausstellungen (in der Flora und den Jahresrevuen der geborenen Kölner Künstler) bekannt sind, allerdings durch ihre Qualität immer reizvoll bleiben. Das Beste unter den letzten Ausstellungen hier gab der *Kunstverein* in seiner TRÜBNER-Kollektion: Landschaften und Porträts, aus neuerer Zeit und aus der ersten Blüteperiode des Künstlers (den siebziger Jahren) — fast alle von hoher und echter Meisterschaft. Natürlich nicht von solch klassischer Abgeklärtheit, aber zeugend von erfreulichem Talent und Streben, die Bilder der jungen Düsseldorfer J. BRETZ und M. CLARENBACH; und zu schönen Hoffnungen berechtigen auch Landschaften zweier anderer Düsseldorfer, E. A. WEBER und O. VON WAETJEN. F.

MAGDEBURG. Das Kaiser Friedrich-Museum erhielt als Geschenk die Statuette einer »Judith« aus Serpentinstein von dem jungen Münchner Bildhauer M. O. MÜLLER (Abb. S. 367). Müllers Name wurde zum ersten Male bekannt, als die Nationalgalerie und darauf das Weimarer Museum eine Angorakatze von ihm ankauften. Die Strenge des plastischen Stils in der Judith geht eine völlige Vereinigung mit dem geistigen Ausdruck ein. Der ruhige Aufbau der Figur, die klar gesonderten Flächen und ihr so ausdrucksvolles Verhältnis zum kubischen Inhalt, der außerordentlich kühne und einfache Umriß und die Geschlossenheit aller Massen, die durch plastisch wirkende Trennungslinien rhythmisiert werden: das ist das Wesen dieses echt dreidimensionalen, architektonisch empfundenen Stiles. Was diese Plastik aber geistig ausdrückt, ist nicht weniger stark und selbständig. Wir haben eine Judith vor uns, die in der Kühnheit und Tiefe ihrer Auffassung wohl von keiner anderen Darstellung überboten wird und allein in der dramatischen Schöpfung Hebbels ihr Gegenstück findet; ja sie scheint so sehr im Geiste Hebbels empfangen zu sein, daß wir die Verkörperung dieser heroischen Gestalt in ihr zu erkennen glauben: mit solcher Größe ist die Mischung dämonischer Rachsucht und abgespannter Sinnlichkeit in ihr ausgedrückt. Den verkörperten Dämon irregeleiteter Liebessehnsucht hat Müller geschaffen. Ihre Größe offenbart sich uns auch körperlich in dem untrüglichen Instinkt, der die Figur aus ihrem kleinen Maßstab in die Monumentalität eines Standbildes versetzt, als Denkmal für den Dichter der Judith. DR. PAUL FERD. SCHMIDT

MÜNCHEN. Professor FRANZ VON STUCK zeigte auf ein paar Tage in der *Galerie Heinemann* seinen Landsleuten jene stattliche Kollektion seiner Werke, mit der er die »Internationale Kunstausstel-

lung« in Venedig beschicken wird. Diese Auswahl aus Stucks Gesamtwerk ist nicht nur mit erstaunlicher Geschicklichkeit, sondern auch mit raffiniertem Geschmack erfolgt, so daß der Künstler damit nicht nur neue Freunde werben, sondern auch alte, die sich durch seine nervöse Experimentierwut abgestoßen fühlten, zurückerobern wird. Es sind da einige Hauptwerke des Künstlers aus seiner früheren Arbeitszeit: die tiefergreifende »Kreuzigung« und die imposante »Vertreibung aus dem Paradies«, ebenso eine gute Replik der »Erinnyen«, dann jene ausgezeichneten kleineren Stücke mit Szenen und Episoden einer heiteren Faunen-, Kentauren- und Nymphenwelt, welchen Stuck seine ungewöhnliche Popularität verdankt. — Mehrere Werke, die in den Jahren 1908 und 1909 entstanden, sieht hier die Oeffentlichkeit zum erstenmal. Sie haben wie alles, was Stuck in den letzten fünf Jahren malte, einen energischen Stich ins Dekorative. Im Kolorit sind sie heller und bunter; ganz leicht und dünn, fast unsubstantiell sitzt die flockig aufgetragene Temperafarbe auf der Leinwand. Stilistisch sind sie streng-linear, stark komponiert, raumproblematisch überraschend eigenartig. Im Stil wie in den Motiven herrscht eine starke Inklination zur Antike, namentlich an Pompeji und seine Wandgemälde fühlt man sich zuweilen erinnert. In der derben Lebensfreude, in dem Vergnügen am üppig-reifen, nackten Frauenkörper, welche Stuck aus seiner früheren Zeit als verbindendes Glied mit herübernahm, gleicht er zuweilen dem großen Lebens- und Malerfürsten Peter Paul Rubens. — Selig taumelt auf diesen Bildern ein Frühlingszug nackter und halbnackter Männer und Frauen ins Land, Faune und rosige Nixen scherzen, eine schöne nackte Frau — Andromeda — wird von einem ritterlichen Perseus befreit (dieses Stück trägt an sich viele Merkmale barocker dekorativer Kunst); endlich die Familie des Künstlers und er selbst (ein bißchen Velasquezmaskerade dabei): das sind die Stoffe der neuen Bilder, welche trotz mancher Einwände, die sich machen ließen, den Künstler in rüstig fortschreitender Arbeit zeigen. G. J. W.

MÜNCHEN. Bei der Plakatkonkurrenz für die große deutsche Kunstausstellung Wien 1909 erhielt den ersten Preis mit 500 M. der Maler FRIEDRICH WIRNHIER in München.

PRAG. Im Kunstverein für Böhmen ist derzeit eine Kollektivausstellung von Werken JOSEF NAVRÁTILS (1798 bis 1865) zu sehen, der als erster böhmischer Impressionist bezeichnet werden kann. Berühmte Namen, wie Goya und Daumier, fallen einem ein, wenn man die große Reihe der Werke Navrátils durchwandert; und wenn er auch an allgemeiner Bedeutung weit hinter jenen Großen zurücksteht, so ist es doch sein unbestreitbares Verdienst, den kühnen Schwung einer malerischen Auffassung und die rauschenden Akkorde fesselnder Farbenharmonien in die Kunst Böhmens eingeführt zu haben. Allerdings ward er fast vergessen; umso größerer Dank gebührt demnach dem Kunstverein, daß er keine Mühe scheute, das gesamte Lebenswerk des Künstlers vorzuführen, und zwar in einer den Zeitcharakter wahrenden Anordnung. Allerdings kann man Navrátil durchaus nicht als einen charakteristischen Vertreter seiner Zeit betrachten; denn gerade der Gegensatz zu der in ihr üblichen Malweise macht uns ihn lieb und teuer. — Der tschechische Künstlerverein »Manes«, den man am besten als tschechische Secession bezeichnen könnte, führt uns in seinem schmucken Ausstellungsheim eine erlesene Auswahl von Werken des französischen Malers EMILE BERNARD vor, der die Pfade seiner impressionistischen Lehrmeister völlig verlassen hat und nun nach einer Kunst ringt, die vielfach an die der großen Venezianer erinnert, in der aber auch zahlreiche spanische Einflüsse mitspielen. DR. E. UTITZ

WEIMAR. Der seit kurzem eröffnete Kunstsalon *Hirschwald* verdient nach dem, was er bisher geboten hat, die Beachtung sowohl der Künstler als auch der Kunstfreunde. Er hat jedenfalls nicht die Absicht, sich auf eine bestimmte Richtung festzulegen, sondern läßt alle zu Worte kommen, die wirklich etwas zu sagen haben. Die Eröffnungs-Ausstellung galt hiesigen Künstlern, über deren Werke wir bereits früher berichteten. Hierauf folgte eine Ausstellung Münchener Maler. LEO PUTZ war mit



M. O. MÜLLER JUDITH

einem virtuos gemalten weiblichen Halbakt vertreten; ferner mit beachtenswerten Arbeiten: FRITZ OSWALD, KARL REISER, AD. MÜNZER, PH. KLEIN u. a. Nach diesen erschien eine interessante Kollektion von Prof. ALB. HAUEISEN, aus der besonders hervorgehoben zu werden verdienen: Geburtstagstisch, ein Stilleben von leuchtender, kräftiger Farbe; Akazien, Jockgriner Bauer, Veteran u. a.

DENKMÄLER

FRANKFURT a. O. Für das Denkmal Heinrichs von Kleist, das in seiner Vaterstadt Frankfurt a. O. errichtet werden soll, ist ein Entwurf des Bildhauers GOTTLIEB ELSTER zu Berlin gewählt worden (Abb. s. unten). Da ein zuverlässiges Bildnismaterial nicht vorhanden ist, hat sich der Künstler zu einer Art Symbolik entschlossen: Auf dem vielstufigen, trefflich gegliederten breiten Unterbau lagert die Gestalt eines Genius. Seine Haltung ist ungemein malerisch, und fesselnd ist der herbe Ausdruck des mit dem Lorbeer umkränzten Hauptes, das sich, nach links gewandt, in die Ferne richtet. Der Künstler hat ausdrücken wollen, wie in der Seele des Genius die eben vollendete Dichtung nachklingt. Für die schmalen Flächen und die Rückseite sind als dekorativer Schmuck Bronzereliefs bestimmt, welche Darstellungen aus den Schöpfungen des Dichters, dem Prinzen von Homburg, der Hermannschlacht, dem Kätchen von Heilbronn, dem zerbrochenen Krug, Penthesilea, Robert Guiscard, Michael Kohlhaas enthalten werden. Als Platz ist der sogenannte Park ausgewählt. Das Denkmal soll noch vor der Wiederkehr des hundertjährigen Todestages enthüllt werden.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Der Bildhauer BRUNO KRUSE in Berlin erhielt den Professortitel.

DRESDEN. Für die II. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Galerie *Ernst Arnold* sind über 2000 Arbeiten von ca. 260 Künstlern eingegangen. Die beiden Preise der Villa Romana wurden dem Maler PAUL BAUM-St. Anna (Holland) und dem Maler ADOLF SCHINNERER-Karlsruhe i. B. zuerkannt. Außerdem wurde vom Vorstand des Vereins Villa Romana ein gleicher Preis dem Maler WILLI GEIGER-München zugesprochen. Jeder der Preise besteht in Zuweisung von Wohnung und Atelier in der Villa Romana in Florenz, sowie einem Barbetrag von 2000 M.

STUTTGART. Dem Maler J. V. CISSARZ wurde vom König von Württemberg der Professortitel verliehen.

WEIMAR. Zum Nachfolger des Dr. Kötzschau, der uns, leider, Anfang April verlassen hat, wurde der Kabinettsekretär des Großherzogs Dr. HANS VON GABELENTZ ernannt, früher Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität und an der Technischen Hochschule zu München.

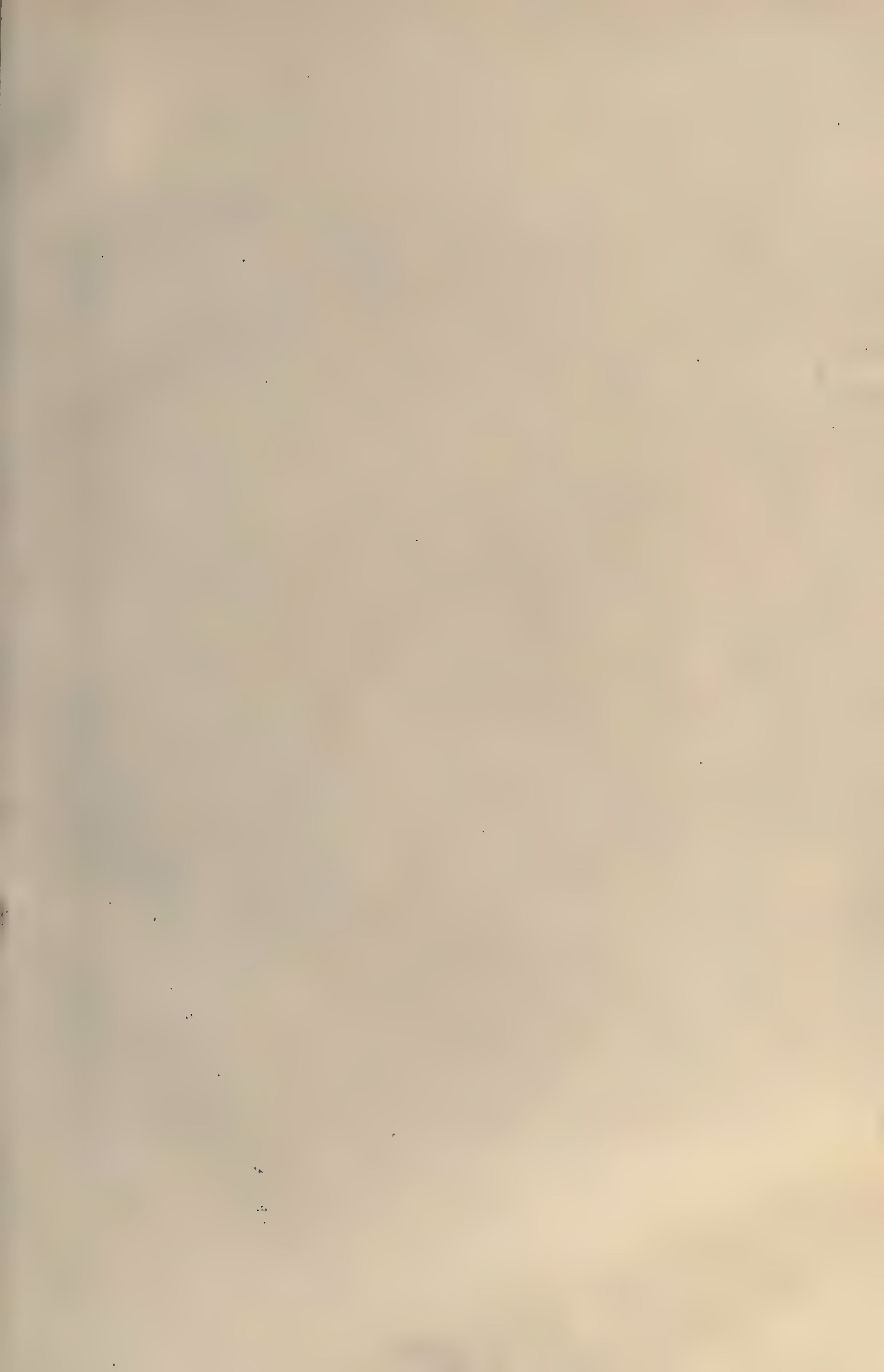
WEIMAR. GARI MELCHERS, der als Lehrer an die Großherzogliche Kunstschule in Weimar berufen worden ist, erhielt den Professortitel.

GESTORBEN: In Budapest, 61 Jahre alt, der Graphiker GUSTAV MORELLI, der Illustrator des großen Werkes »Die österreichische Monarchie in Wort und Bild«.



GOTTLIEB ELSTER ENTWURF FÜR DAS H. VON KLEIST-DENKMAL IN FRANKFURT a. O.

Redaktionsschluß: 30. März 1909 Ausgabe: 15. April 1909
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. — Beide in München





Erde



FRANZ METZNER — RELIEF IN DER HALLE DES WIENER BANKVEREINS, PRAG

FRANZ METZNER

Von Wilhelm von Wymetal

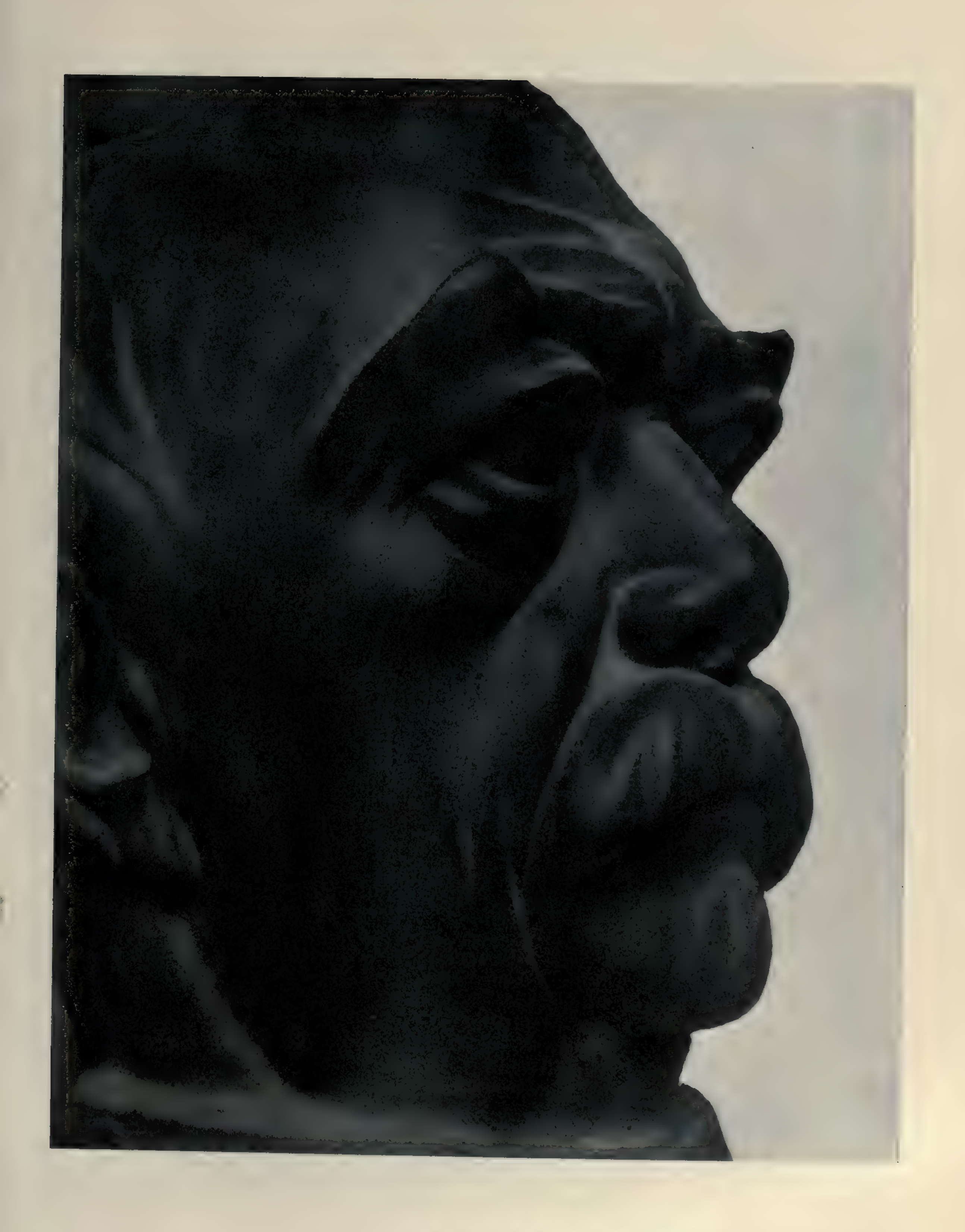
Unter den Bildhauern der Gegenwart nimmt Franz Metzner eine ganz einzig geartete, völlig unvergleichliche Stellung ein. Damit soll kein Werturteil gegeben sein; es mag vielmehr ruhig der Zukunft überlassen bleiben, wie sie Metzners Bedeutung zu der anderer vielgenannter Plastiker unserer Tage — man denkt etwa an Rodin, Klinger, Hildebrand oder Meunier — einschätzen wird. Aber schon das Ziel dieses jungen Oesterreichers und der Weg, den er zu dessen Erreichung eingeschlagen hat, bringen ihn zu den übrigen Herrschern im Reiche von Ton, Gips und Stein in einen schroffen Gegensatz. Richard Dehmel hat vor einigen Jahren in einem Brief an mich von Metzner gesagt: „Er zieht die Diagonale zwischen Rodin und Hildebrand, und gerade das macht ihn bedeutend für die Entwicklung seiner Kunst.“ (Dehmel kannte Metzners Werk damals nur aus Abbildungen.) Wär' es so, so wäre Franz Metzner nicht der Einzige, nicht der, der er eben ist. Allein es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen ihm und seinen Kunstgenossen: Rodin, der Impressionist, Meunier, der Realist, Hildebrand, der Stilist, schufen und schaffen ihre Figuren, Büsten, Hermen als Selbstzweck, so zwar, daß sie im Prunksaal des Museums, im Salon der Mäcens, im Garten oder auf öffentlichem Platze aufgestellt werden können, ohne daß der Standort ihre Wirkung sonderlich beeinflußte. Anders Metzner. Nur in den Anfängen seines Schaffens finden sich Arbeiten, die nicht in einen bestimmten Rahmen hinein-, aus ihm herauskomponiert sind, wie der heroische Bismarck-, der edle Aebtissinnenkopf. In allen Schöpfungen seiner Reifezeit aber knüpft er an die alte, religiösmetaphysische Kunst versunkener Zeiten, an die Kunst Assyriens, Aegyptens und



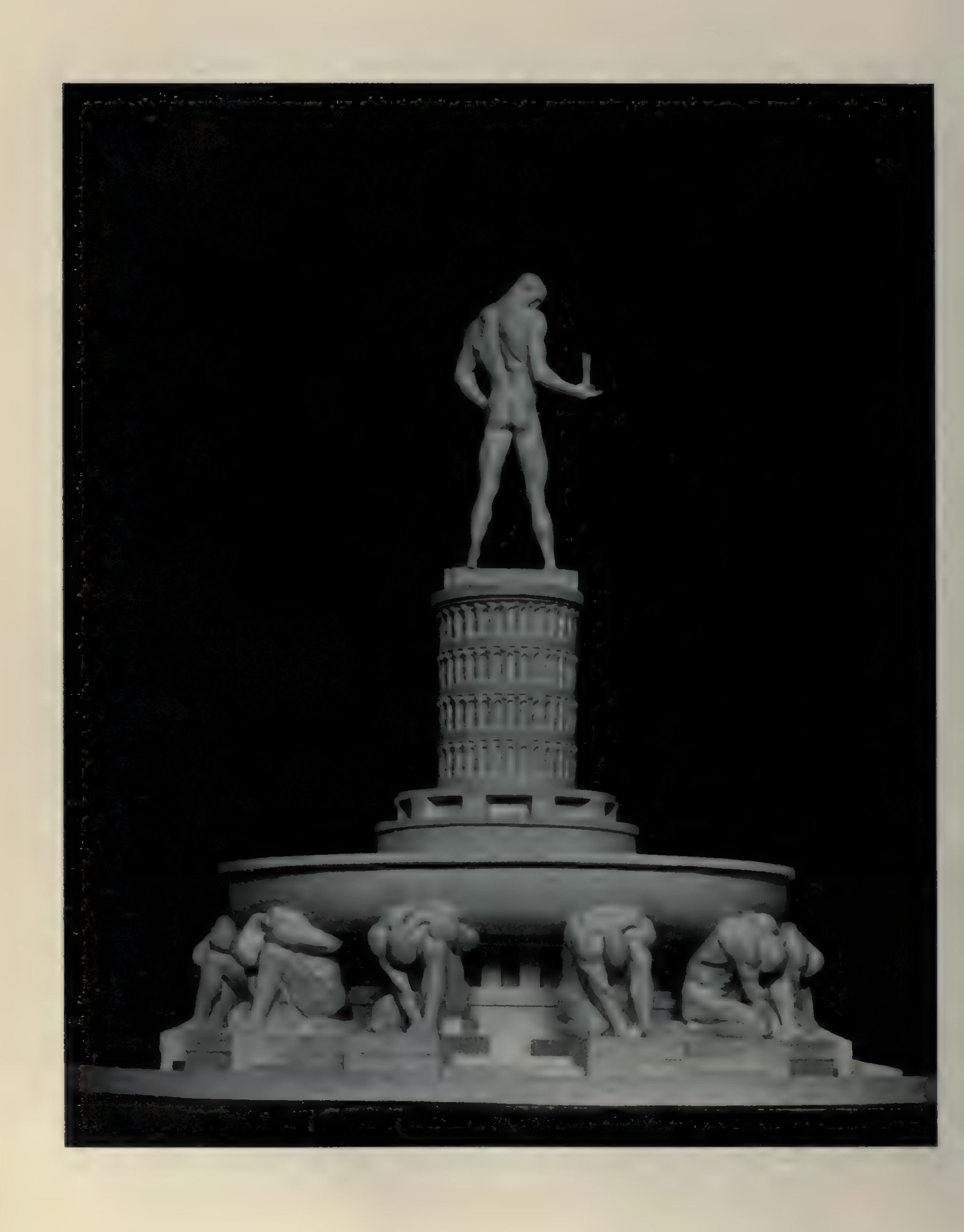
PROFESSOR FRANZ METZNER



FRANZ METZNER
DER SIEGER



FRANZ METZNER
BISMARCK. KOPF EINER 2,80 m HOHEN BÜSTE



FRANZ METZNER
BRUNNEN FÜR REICHENBERG

FRANZ METZNER

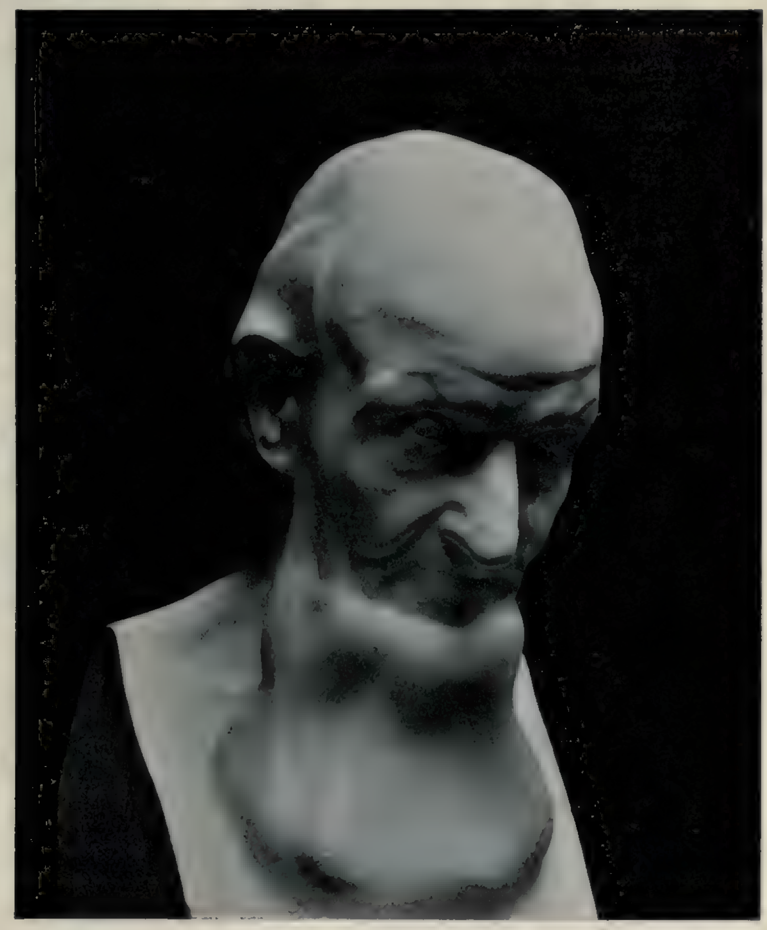
DETAIL VOM BRUNNEN FÜR REICHENBERG

Griechenlands wieder an, wo das Werk der Plastik nie spielerischen Selbstzweck verfolgte, sondern immer einen Teil eines monumental-architektonischen, zumeist dem Dienste der Götter gewidmeten Gesamtkunstwerkes bildete. Metzner fühlt sich auserwählt, für sein Volk in ähnlicher Weise der Gottheit lebendiges Kleid zu wirken, in Monumentalwerken von gleichsam urweltlichen Konzeptionen Andachts- und Weihestätten für Gläubige eines neuen allbeseligenden Kunstglaubens zu errichten. Von dieser Seite her muß man sich Metzner nahen. Seine Plastiken vereinigen nicht nur im erstaunlichen Maße das Individuelle und das Typische, wie das nur den Schaffenden vom Stamme Shakespeares gelingt, er komponiert auch zu jedem Standbild gleich den dazu gehörigen Lorbeerhain, die dazu passende Halle, den dafür nötigen Platz oder Tempel. Alle seine Gesamtkunstwerke sind hohe Lieder des Lebens, seiner Kraft, Fülle und Schönheit. Als Vorbereitung zu ihnen erscheinen die feierlich-ernsten architektonischen Entwürfe Metzners zu Tempeln, Grabdenkmälern, Gruftanlagen und dergleichen Bauten, die gleichsam eine Verbindung des einzelnen mit dem All darstellen. Mit der Schöpfung des „Weibes“ (Abb. S. 383) und der „Erde“ (Abb. geg. S. 369), diesen urgewaltig-faustischen Müttern, tritt Metzner, wie Haberfeld sagt, in die „Etappe der organischen Verbindung der Plastik mit der Architektur“, indem „die Figur mit keiner Bewegung über den sie einschließenden Raum hinausgreift“. Es folgen die plastisch-architektonischen Meisterwerke Metzners in raschem Aufeinander: Er entwirft (für Teplitz) ein Kaiser-Josef-Denkmal und stellt es, damit der sehnende und träumende Kaiser für seine Ideen den richtigen freien Raum habe, in eine 50 m lange, grandiose Terrassen-Anlage, die von den Symbolgestalten des Ackerbaues und des Gewerbefleißes behütet wird. Er schafft (für das Industriezentrum Reichenberg) einen Brunnen, 14 m hoch und 15 m breit unten im Querschnitt, dessen drei übereinandergestellte Becken zehn gekrümmte Giganten tragen, während hoch oben auf der Spitze der siegreich triumphierende Geist, ein strahlender Jüngling, weithin über die unterjochten Gewalten der Erde ins Land schaut (Abb. S. 372 u. S. 373). Man mag den Brunnenplatz betreten, von welcher Seite man will, überall überwältigt derselbe zwingende Gesamteindruck, überall beugt sich ächzend ein Riese, den ihm in symmetrischer Gerechtigkeit auferlegten Teil der Last tragend. Metzner ersinnt einen (in Prag zur Ausführung kommenden) Nibelungen-Brunnen für die gotische Wiener Votiv-Kirche und wiederum reguliert er, von dem in der Mitte des Brunnenbeckens stehenden ehern-getreuen, herb-ritterlichen Rüdiger von Bechelaren aus, den ganzen Gartenplatz dieses Stadtteils (Abb. S. 380 u. S. 381). Er entwirft ein Denkmal der Kaiserin Elisabeth, und so, wie sein Rüdiger ein hohes Lied der Treue, der Reichenberger Brunnen ein hohes Lied der Arbeit und der Kaiser Josef ein hohes Lied des Geistes sind, so ist diese Elisabeth mit den zwei Gruppen voll Duldender, Geknechteter, die zu der gnadenvollen Frau demütig emporblicken, eine Verherrlichung der Menschenliebe und Güte. Ebenso wirkt sein kürzlich in Linz enthülltes Stelzhamer-Denkmal als ein schlichter Lobgesang des einfachen, echten, unverdorbenen Sinnes des oberösterreichischen Volkes (Abb. S. 149 u. S. 389). Seine mächtigsten Werke aus der jüngsten Zeit aber — beide gemeinsam mit Bruno Schmitz ausgeführt —, der eher einem Fest als einem Weinhaus gleichende Rheingoldbau in Berlin (Abb. S. 385) und, noch riesenhafter und mystischer, das Leipziger Völkerschlacht-Denkmal, dessen gesamten Figurenschmuck (Abb. S. 387) Metzner beisteuert, sind Triumphgesänge auf den deutschen Geist, die deutsche Kraft, des deutschen Volkes Zukunft.

Von des Künstlers persönlichem Schicksal ist nur zu erzählen, daß er sich buchstäblich zum Siege durchgehungert hat, den Ideen, die ihn trieben, stets treu bleibend. Er ist 1870 in Wscherau bei Mies in Deutschböhmen geboren, hat als Musterzeichner und Steinmetzgeselle in Pilsen begonnen, hat dann für die Königlich Preußische Porzellan-Manufaktur Modelle geformt und jahrelang nur von ersten Preisen gelebt, die ihm bei Konkurrenzen verliehen wurden, während besser protegierten Mittelmäßigkeiten die Ausführung zufiel (das Richard-Wagner-Denkmal für Berlin, das Monument der Kaiserin Elisabeth für Wien, das Weltpostdenkmal für Bern, das Krematorium für Bremen). 1903 wurde er endlich vom österreichischen Kultus- und Unterrichtsministerium als Professor an die Wiener Kunstgewerbeschule berufen. Zeitweilig beurlaubt, wirkt er jetzt in Berlin; aber ein Platz an der Wiener Akademie wird ihm früher oder später zufallen.

Heute steht er ja als Wiedergebärer und Erneuerer der monumentalen Plastik an erster Stelle, und es bleibt ihm hoffentlich weiterhin das bitterste Schicksal des Plastikers, seine Entwürfe nur in Gips gegossen und preisgekrönt, nicht aber ausgeführt zu sehen, erspart. Denn jeder andere verkannte Künstler, sei er nun Dichter, Komponist oder Maler, kann, aller Verhöhnung zum Trotz, weiter schaffen und warten, bis seine Stunde kommt.

Der Plastiker aber zerschlägt seine abgelehnten Gipsmodelle, und die Nachwelt, die sich am Lied, am Bild, am Drama eines Zurückgesetzten ebenso wie an dem eines rechtzeitig Anerkannten erfreut, behält von dem gigantischsten Monumentum nur eine ärmliche Photographie. Freuen wir uns, daß dies *nicht* Metzners Fall sein wird, daß unsere Söhne und Enkel zum Völkerschlachtdenkmal werden wallfahrten können!



FRANZ METZNER PORTRÄT EINES ALTEN MANNES

WHISTLER UND SEINE ARTIGE KUNST, SICH FEINDE ZU MACHEN*)

Ein Brief von Gustav Pauli

Sehr verehrter Herr Redakteur!

Sie schicken mir eine Uebersetzung der „Gentle art of making enemies“ mit der freundlichen Aufforderung, Ihnen aus diesem Anlaß einen Artikel über Whistler zu schreiben. Aber wissen Sie auch, was Sie mir damit zumuten? — Ebensowohl könnten Sie ein Lamm einladen, Ihnen eine Dissertation über den Metzger zu schicken. Sind wir denn nicht ein für allemal von dem „Meister mit dem Schmetterling“ erledigt, Sie und ich und alle die andern, die sich erfrecht haben oder sich je erfrechen werden, über die Kunst zu schreiben, die sie nicht selber ausüben? — Und weiter — glauben Sie denn nicht, daß Whistler allen Künstlern aus der Seele gesprochen hat, als er die Kunstschreiber für ein Uebel erklärte, nicht einmal für ein notwendiges, sondern für ein sehr überflüssiges Uebel? — Nein, lassen Sie uns der peinlichen Perspektive in weitere Gedankengänge, die sich hier eröffnet, lieber nicht nachgehen. Schweigen wir über den Maler Whistler. Befolgen wir

*) Whistler, James Mc. Neill. Die artige Kunst, sich Feinde zu machen. Deutsch von Marg. Mauthner. Cart. M. 8.—. Berlin 1909. Verlag von Bruno Cassirer.



FRANZ METZNER — SCHLAFENDES KIND

seinen Rat und lassen wir ihn sich selbst erklären durch seine Gemälde, die Arrangements in Purpur und Gold, in Blau und Silber, in Schwarz und Grau; hören wir ihn durch seine Radierungen plaudern. Wenn wir sie lieben, diese Dinge, so werden sie uns ja genug zu sagen haben — träumerische Schilderungen von seligen Sommernächten oder von einem stillen Beisammensein mit klugen Menschen in den dämmerigen Salons von London und Paris. Oder sie werden uns mit witzigen Epigrammen belustigen über die Stadt der Gondeln und Paläste und über manches andere, das wir zu kennen glaubten, ja, das uns beinahe durch allzu vieles Gerede verleidet war, bis es nun auf einmal durch Whistlers Griffel oder Pinsel einen neuen Sinn gewann.

Es gibt wahrhaftig nur eine Rettung. Schweigen wir von dem Maler und reden wir von dem Schriftsteller Whistler. Dagegen können seine Manen nichts einwenden. Denn er hat es ausdrücklich genehmigt. „Daß Schriftsteller Schriften zerpflücken zum Wohle der Schriftstellerei, ist vernünftig.“ Da steht es auf Seite 33 der Uebersetzung. Gut, machen wir es uns bequem und konstatieren wir zunächst, daß Whistler sich als Kritiker seiner Kritiker selber in ihre — unsere — üble Gesellschaft begeben hat. Und wie sich Kollegen untereinander ihre Vorzüge zu mißgönnen pflegen, so wollen wir ihn ein wenig beneiden. Jawohl, ehrlich gestanden, beneiden — so, wie wir zuweilen die Kunstschreiber Delacroix und Liebermann oder den alten Erzvater Vasari beneidet haben, der so gut zu erzählen weiß. Schade, daß dieser Whistler nicht für Ihre Zeitschrift geschrieben hat! Er wäre bare tausend Abonnenten wert gewesen. Wie weiß er mit seinen Gegnern fertig zu werden! Man denkt an die Arena. Da kommt so ein wütender Stier von einem Kritikus oder so ein Ochse von einem schlechten Maler, er senkt die Hörner, um Herrn Whistler aufzuspießen und das ganze Publikum hält den Atem an, weil es denkt: Nun ist's um ihn geschehen. Aber Der pflanzt dem Unhold gelassen zuerst ein paar kleine komische Redeblüten auf den Rücken, läßt ihn dann noch eine Weile hin und her rennen und andern dummen Bestien wehe tun, bis er ihm schließ-



FRANZ METZNER
TORSO EINES RINGERS

lich — wutsch! — mit einem wohlgezielten Nackenstoß den Garaus macht. Da liegen sie nun, die großen Tiere, im Sande, und werden gleich hinausgekarrt, John Ruskin, Oskar Wilde, Sydney Colvin, Frank Wedmore und tutti quanti. Wer mag sie noch lesen, nachdem er den Prozeß Whistler versus Ruskin mit den Randglossen Whistlers gelesen hat! Wer wagt noch etwas von Wilde zu halten, dem „Plagiator", dem „Schmarotzer" und „Erzbetrüger", der sich „mit Ausnahme seiner Kniehosen" kleidet wie 'Arry Quilter, das heißt höchst schauderhaft!

Und mit welcher Beredsamkeit weiß Whistler nicht von der Kunst zu sprechen mit einem jähen Wechsel des Tonfalls, der aus dem Sarkasmus in Schauer der Ergriffenheit übergeht! — „Wenn der Abendnebel die Flußufer in Poesie hüllt . . ., dann eilt der Wandrer nach Hause . . . und die Natur, die diesmal Melodien gesungen hat, singt ihr köstliches Lied ihrem Sohn und ihrem Meister, ihrem Sohn, weil er sie liebt, ihrem Meister, weil er sie versteht." — Mit solchen Reden hat Whistler nicht minder gewirkt und geworben, als mit seiner bissigsten Polemik, so daß aus der artigen Kunst, sich Feinde zu machen, allmählich eine noch viel artigere Kunst der Proselytenmacherei entstanden ist. Man täusche sich nicht! Die Beredsamkeit eines geistreichen Künstlers, der sich selber verteidigt, ist unwiderstehlich. Whistler erzeigt seinen Widersachern nicht einmal die Ehre, mit ihnen zu diskutieren. Er entwaffnet sie, er bringt sie um, indem er sie lächerlich macht. Dann wendet er sich dem Publikum zu, das diesem Schauspiel halb belustigt, halb geärgert, jedenfalls aber mit schwankenden Empfindungen beigewohnt hat. Statt nun aber dem furchtbaren und allmächtigen Publikum zu schmeicheln, bezeugt er ihm nichts als grenzenlose Verachtung. Es kommt bei ihm nicht viel besser weg als sein Fürsprecher, der Kritikus. Es hat einfach das Maul zu halten und schweigend zu verehren, denn es ist eine Bande von Banausen. Whistler sagt das zwar nicht mit dürren Worten, aber er läßt es deutlich genug merken. Und das ist wieder ein glänzender Trick! — Whistler war vielleicht der erste, der ihn angewendet hat. Wir wissen es, wie wirksam diese Attitude der grenzenlosen Verachtung bei Wilde und einigen andern Autoren, die uns näher stehen, gewesen ist, bis sie neuerdings durch den Mißbrauch, den literarische Snobs mit ihr getrieben haben, einigermaßen entwertet wurde. Der wenigstens für den Anfang unfehlbare Erfolg dieser Attitude besteht darin, daß der einzelne Leser oder Hörer weniger Ursache hat, sich getroffen zu fühlen als die Gesamtheit. Nun ist aber die Gesamtheit eine Addition von lauter einzelnen, die sich sagen, daß wohl ihre Nachbaren zur Rechten und Linken ausgemachte Einfaltspinsel sein mögen, nur beileibe sie selber nicht. Jeder einzelne, der sich somit von den generell ausgesprochenen Beleidigungen ausnimmt, stellt sich nun aber auf die Seite des Angreifers, der somit viele Anhänger gewinnt, während er nur einen kleinen Kreis der Auserwählten um sich zu dulden behauptet.

Man sieht, es ist ein wenig Charlatanerie dabei im Spiele. Und sie wächst vor unsern Augen, wenn man dem redegewandten Meister schärfer auf die Finger sieht. Wenn Whistler die Kritiker wirklich so sehr verachtete, wie er es immer behauptet, dann hätte er ihnen den Rücken kehren müssen. Die beredteste Sprache der Verachtung ist Schweigen. Statt dessen aber sammelt er begierig jede Zeile, die über ihn gedruckt wird und veröffentlicht eine lange Liste von fünfzig Albernheiten, die nur das eine Bemerkenswerte haben, daß sie sich mit ihm beschäftigen. Man muß wirklich sehr geistreich sein, um für eine solche Geschmacklosigkeit Verzeihung zu finden — ebenso geistreich, wie man eitel sein mußte, um sie zu begehen. Nein — wenn Konsequenz zu Whistlers Vorzügen gehört hätte, so hätte er seine Feinde lieben müssen, da sie ihm doch den Gefallen taten, von ihm zu reden. Vor allem hätte er nicht über Oskar Wilde herfallen dürfen, der, wenn nicht Blut von seinem Blute, so doch Geist von seinem Geiste war und obendrein sein glühender Verehrer. Sie sahen sich ja so ähnlich, der vielgeliebte Essayist in Tite Street und der vielgehaßte Maler in Chelsea. Sie sagten oder malten geistreiche Dinge, mit denen sie es nicht ganz so ernst nahmen, wie sie behaupteten. Sie liebten es, gut zu dinieren, sich noch besser zu kleiden, waren überhaupt sehr geschmackvoll, nur nicht, wenn sie einander beschimpften.

Selbstverständlich steckt ziemlich viel Charlatanerie in unserm Kollegen Whistler, dem Schriftsteller. Er liebt es, Behauptungen aufzustellen, die geistreich nur als Paradoxe sind — je nachdem Binsenwahrheiten oder platter Unsinn. Er behauptet zu kämpfen, während er sich nur zankt, er scheint zu lachen, wenn es ihm wehe tut und zu verachten, während er sich ärgert. Aber er zwingt uns, ihm zu folgen, weil er uns niemals langweilt.

Immerhin — war es notwendig, diese wunderliche Blütenlese aus den Sammelmappen eines geistreichen Sonderlings ins Deutsche zu übertragen, nur weil dieser Sonderling



FRANZ METZNER ÄBTISSIN

gleichzeitig ein bedeutender Maler war? Ich bezweifle es. Nicht mehr, sondern weniger Uebersetzungen wären uns zu wünschen, wenigere und bessere. Ein Bedürfnis der Uebertragung besteht, ernstlich genommen, doch nur für solche Werke, die als ein geistiges Gemeingut der kultivierten Menschheit es wert sind, selbst in dem Abglanz, der in den fremden Idiomen von ihnen übrig bleibt, verbreitet zu werden. Die übrige Literatur mag getrost für jene aufgehoben sein, die Ohren haben, um den Schriftsteller in seiner Sprache zu verstehen. Nun hat die Uebersetzerin Whistlers, Fräulein Mauthner, ihre Arbeit schlecht und recht erledigt, mit leidlicher Geläufigkeit, wenn auch nicht ohne störende Schnitzer. Wir wollen sie nicht schelten, denn einen Meister der Sprache hätte man in diesem Falle nicht zu bemühen brauchen. Aber selbst ein solcher wäre manchmal in Verlegenheit geraten, da Wortspiele und Klang und Ton der Polemik nun einmal unübersetzbar sind. Auch wollen wir es nicht vergessen, daß unsere Sprache — bei aller Biegsamkeit und allem Reichtum — sich gar spröde verhält gegen den Esprit, wie man schon daraus entnehmen mag, daß uns das deutsche Wort für diese Art von Geist fehlt. Eben der Esprit ist nun aber die Form des Schriftstellers Whistler. Wenn wir also den Inhalt der deutschen Ausgabe der „Gentle art of making enemies“ nur als einen Notbehelf anerkennen mögen, so wollen wir um so freudiger den Einband loben. Er ist wirklich vortrefflich übersetzt, beinahe täuschend. Wie ein etwas dünnerer Zwillingsbruder liegt auf meinem Schreibtisch der deutsche Band neben dem englischen.

Das wäre es, was ich Ihnen, sehr verehrter Herr Redakteur, auf Ihre Buchsendung zu antworten hätte. Ihr ergebener Pauli.



FRANZ METZNER
MARKGRAF RÜDIGER VOM NIBELUNGEN-BRUNNEN

FRANZ METZNER NIBELUNGEN-BRUNNEN

Zur Ausführung angekauft von der Modernen Galerie, Prag

FRANZ METZNER ACKERBAU

Relief in der Halle des Wiener Bankvereins, Prag



FRANZ METZNER
DAS WEIB



FRANZ METZNER BÜSTE OTTO II.

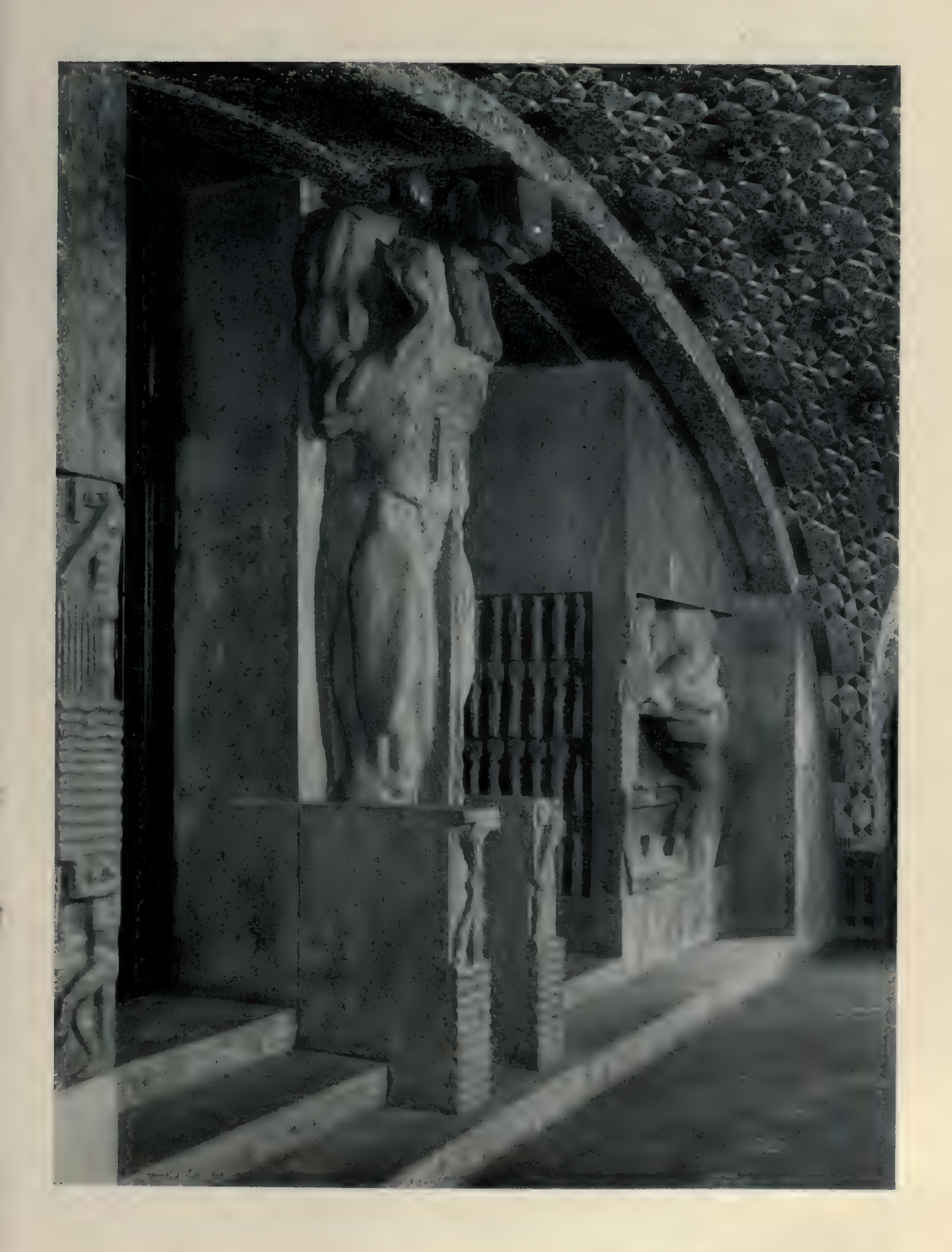
RÖMISCHE KUNSTAUSSTELLUNGEN

Mit großem Pathos wird versichert, Rom sei als Ausstellungsstadt nun glücklich auf die Höhe von Venedig emporgerückt. Leider gehört einige Phantasie dazu, dies zu glauben, wenn man die soeben eröffnete ›Esposizione Internazionale di belle arti‹ besucht. Zunächst Hut ab vor dem Schwarzweiß, das allerdings die besten Namen des Auslandes vereinigt. Alle großen Meister von Leibl, Liebermann, Klinger, L. v. Hofmann, Herkomer bis zu Rodin, Rassenfosse, Whistler, Israels sind hier vertreten. Da diese Künstler aber selbstredend nicht ihre neuen oder gar neuesten Schöpfungen gesandt, halten wir uns beim Schwarzweiß nicht auf — so sehenswert diese vortreffliche Kollektion auch ist. Der Rest der Ausstellung läßt viel — o, sehr viel! — zu wünschen übrig. 80 Prozent der eingesandten ›Werke‹ hat die Jury abgelehnt und dabei starren die Wände noch immer von Geschmacklosigkeiten — ja Scheußlichkeiten. Wenden wir uns lieber zu dem wenigen Guten. Von frappanter Lichtwirkung ist ein Damenbildnis von GIACOMO BALLA, neben dem wir noch NOCIS und GROSSOS lebensprühende Porträts erwähnen. Sehr graziöse und flotte Porträts hat auch MARCELLA LANCELOT-CROCE, die als Bildhauerin einen Namen hat. Ein Kopf Björnstjerne Björnsons von ERNST NÖTHER ist gleichfalls höchst interessant. In der Landschaft finden wir seelenvolle Campagnaveduten SARTORIOS und eine große, düstere Stimmung von wunderbarer Wirkung aus den Pontinischen Sümpfen von demselben Maler.

Vortrefflich vertreten sind wieder die Spanier. JOSÉ BENLLIURE, Leiter der Spanischen Akademie, hat Stierkämpfe, ZARAGOZA und ORTIZ Ausschnitte aus dem spanischen und bretonischen Volksleben. Sehr amüsant sind CIPOLAS scherzende kleine Midinettes bei Gasbeleuchtung.

Nun zur Skulptur. HANS LERCHE, der geschickte Norweger, hat einen betenden Miniaturpapst und einen Glasschrank voll zierlicher Nippes, kleiner Vasen u. dgl. der Italiener APOLLONI einen dekorativ wirkenden Brunnen mit drei tanzenden Figuren. Besonders hervorzuheben sind aber der Pole GLICENSTEIN und der Russe PAUL TRUBETZKOY, der erstere mit Porträtbüsten von verblüffender Lebenswahrheit (z. B. des Künstlers Töchterchen und der jüdische Dichter Schalom Asch), der letztere mit einer Reihe flotter Porträtstatuetten aus dem fürstlichen Hause Borghese.

Neben dieser ›Internazionale‹ kann sich die vom Deutschen Künstlerverein veranstaltete Ausstellung recht wohl sehen lassen, so bescheiden die Zahl der Aussteller ist. Ueberwiegt dort das Mittelgut, so ist dies bei der deutschen beinahe ausgeschieden. OTTO GREINER, der ein ausgezeichnetes Guasche-



FRANZ METZNER ✿ PLASTIK IM STEINSAAL RHEINGOLD, BERLIN

bildchen, zwei wundervolle Landschaften und die Federzeichnung eines weiblichen Kopfes geschickt hat, sei zuerst genannt. Vielversprechende Radierungen haben der Berliner WOLFSFELD (Porträts von fabelhaftem Können) und der Württemberger SCHLIPF (zarte, sinnige Schwarzwaldlandschaften) gesandt. Weiter erwähnen wir BRENDEL mit einem sonndurchglühten Bilde aus Algier, HANS JOACHIM WAGNER mit einer brillanten Abenddämmerung am Tiber, dann MAX RÖDER, OTTOMAR BRIOSCHI, HERMANN HIRSCH, HRADIL mit italienischen Landschaften, NÖTHER, GARTMANN, GLICENSTEIN (den Bildhauer) mit Porträts. LIPINSKY hat schöne Akte, HEINRICH HEYNE symbolistische Oelgemälde, Landschaftslithographien und einen Schrank mit vornehmstem Schmuck.

Von Skulpturen ist manches Gute da. SCHRÖDTERS Grabreliefs erinnern an antike Vorbilder, MAX SCHMITTS weiße Marmorbüste »Emilia« mit den pechschwarzen Augenbrauen und dem schwarz schimmernden Haarwulst hat in der Münchener Secession Aufsehen erregt und HANS KLETTS Figürchen eines bittenden Mägdeleins ist sehr zart und lieblich. BENNO ELKAN endlich stellt eine höchst lebensvolle Büste des Musikers d'Albert und eine Sammlung Medaillen mit Bildnissen berühmter lebender Franzosen aus. Mit dieser seiner Frühjahrsausstellung — die leider in den beschränkten Räumen des Palazzo Serlupi nicht genügend zur Geltung kommt — haben die deutschen Künstler Roms sich neben den übrigen Künstlerkolonien überaus glücklich betätigt. Ob jemals eine »Deutsche Akademie« in Rom unseren Landsleuten für ihre Werke eine vorteilhaftere Ausstellungs-Stätte bieten wird? DR. H. BARTH

DIE 35. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUS

Was diese Ausstellung an außerordentlicher Anziehungskraft bietet, ist auf dem Gebiete der Porträtmalerei zu suchen. In die erste Reihe hat sich JOSEF JUNGWIRTH durch die Bewältigung der wahrlich nicht geringen Aufgabe gerückt, die ihm die Darstellung einer »Sitzung des niederösterreichischen Landtages« zum Thema gemacht hat. Es sind nicht allein die mehr als siebzig Bildnisse ähnlich und in unauffälliger Anordnung zueinander in Beziehung gebracht, sondern auch viel malerischer Reiz ist aus dem Gegenspiel der natürlichen und der elektrischen Beleuchtung des roten Saales geholt worden. Das mehr vom stofflichen Interesse geleitete Publikum drängt sich freilich eher um ein Gruppenbild von J. Q. ADAMS, der eine »Operation« in der gynäkologischen Klinik sich zum Problem gewählt hat. Er ist dabei dem Unerfreulichen in nichts aus dem Wege gegangen, aber bei aller Geschicklichkeit eines gewandten Pinsels wurde die Situation, deren Wahl sein gutes künstlerisches Recht ist, im malerischen Sinne nicht ganz bewältigt. VIKTOR STAUFFER sah sich vor andern Schwierigkeiten, als er im Auftrag des Kaisers Wilhelm II. dessen Porträt für den Grafen Wilczek zu malen hatte; es ist ihm gelungen, das blinkend behelmte Haupt gegen die starken Farben des rotsamtenen, blau gefütterten Mantels zur Geltung zu bringen. Uebrigens erweist sich Stauffer auch als Maler der weiblichen Eleganz, nach Art der großen Engländer des 18. Jahrhunderts, die ebenso wie die modernen Franzosen für gewisse gesellschaftliche Kreise maßgebend wurden. Doch hat ja Wien seine eigene Tradition für solche »repräsentative« Porträts, für die HEINRICH VON ANGELI, PHILIPP LASZLÓ, PAUL JOANOWITSCH, LEOPOLD HOROVITZ, HANS TEMPLE, KASIMIR POCHWALSKI u. a. eintreten. Unter den Jüngeren bewähren sich wieder H. RAUCHINGER, KARL GSUR, NIK. SCHATTENSTEIN, W. V. KRAUSZ, HERMANN TORGGLER (Graz) und der freilich von seiner Detailsucht gefährdete TOM DREGER aufs beste. Während viele noch in der alten Anekdotenkrämerei befangen sind, die sich von der leblosen Technik nicht trennen zu wollen scheint, wächst ein junger Stamm von Genremalern heran, nach Befreiung ringend; ganz traulich wirkt da FRANZ WINDHAGER, im Bereich des Wiener Lebens sucht sich jetzt J. N. GELLER seine Vorwürfe und HANS LARWIN schildert koloristisch munter das Treiben in den äußeren Bezirken, ungescheut mit starken Farben wirtschaftend, aber doch nicht mit der mondänen Glättung wie RAIMUND GERMELA (»Am Strand«) oder so unruhig in den Farben wie JEHUDO EPSTEIN (»Eine Sagra in Burano«). Die zarten Fabeleien GOTTFRIED VON KEMPFS mit ihren lieblichen Naturstimmungen, die miniaturenhaft durchgeführten Synagogenszenen von ISIDOR KAUFMANN sind hinlänglich bekannt wie vieles andere in der überwältigenden Fülle, von deren Mittelgut die helltönigen Idyllen von EMANUEL BASCHNY wohltätig sich abheben. Große geschichtliche Vorgänge zu entfalten, daran macht man sich nur mehr heran, wenn ein Auftrag vorliegt; die Pferde- und Militärmaler JULIUS VON BLAAS und LUDWIG KOCH schilderten Episoden aus der österreichischen Kriegsgeschichte mit gutem Gelingen, nicht allein im Vorschriftsmäßigen. Die Landschafter haben sich ziemlich vollzählig eingestellt; bei DARNAUT, ROBERT RUSS, SUPPANTSCHITSCH, TINA BLAU, KONOPA, AD. ZOFF, KAUFMANN verweilt man gerne; FERDINAND BRUNNER gibt die Elegie eines alten Stadtplatzes höchst stimmungsvoll, OTTO NOWAK eine Brandung an der Adria. Dekorativ aufgebaut sind die Landschaften von KASPARIDES, in ihrem Farbenschwelgen typisierend, die Veduten hingegen von TOMEC, nicht so sehr an Buntheit hingegeben, und HANS WILT, der sein Herbstbild sehr schön abstuft, halten sich enger an die Motive aus dem Wienerwald. QUITTNER läßt durch das abendliche Grau eines Pariser Boulevard die mannigfaltigen Lichter sprühen, in dem Gesamteindruck des wandgroßen Bildes glücklicher als in Einzelheiten. Das Aufgebot der Maler wurde heuer durch eine Anzahl Gäste vermehrt, die an dieser Stelle schon oft gewürdigt wurden, auch auf Grund der hierher beigebrachten Werke: VOGELER (»Sommerabend«), STRATHMANN (»Die heiligen drei Könige«), KLEIN-CHEVALIER (»Landung in Helgoland«), KALLMORGEN, FRITZ V. WILLE, KARL BÖHME, MODERSOHN u. a. m., die sich ebenso wie die Italiener TITO, FRAGIACOMO, MILESI, CIARDI, BIANCO, BEZZI, SARTORIO von keiner neuen Seite zeigen. Geringer ist die Beteiligung des Auslandes vonseiten der Plastiker; die Brüsseler VICTOR ROUSSEAU und PAUL DU BOIS, LEO SINAYEFF-BERNSTEIN (Paris), ferner AUGUST HEER (München), JOSEF HINTERSEHER sind mit Ehren zu nennen. Ueber die Wiener Bildhauer soll demnächst einmal in dieser Zeitschrift ausführlich gesprochen werden. Die gegenwärtige Ausstellung läßt vor allem eines deutlich erkennen, daß nämlich auf dem Gebiete der Medaillen- und Plakettenkunst das Beste geleistet wird. STEPHAN SCHWARTZ, RUDOLF MARSCHALL, LUDWIG HUJER, ARNOLD HARTIG, HANS SCHAEFER, KARL PHILIPP, RICHARD PLACHT stehen da wirklich obenan, mögen auch manche Stücke nicht so einheitlich geglückt sein wie die von KARL WOLLEK, der als erfahrener Großplastiker aus dem Vollen arbeitet. Porträtbüsten



FRANZ METZNER KOPF VOM VÖLKERSCHLACHTDENKMAL BEI LEIPZIG

von STANISLAUS LEWANDOWSKI, C. M. SCHWERDTNER, KAUFFUNGEN, FRITZ ZERRITSCH, Holzschnitzereien von ZELEZNY und G. JEKEL seien angeführt neben den Arbeiten der noch immer schaffensfrohen KUNDMANN und OTTO KÖNIG. RATHAUSKY mit seinem Relief ›Vertreibung aus dem Paradiese‹, ILLITSCH (›Es ist vollbracht‹) behandeln biblische Gegenstände, nach dem großen Stil strebend wie auch der sonst als Kleinplastiker der Tierwelt bewährte FRIEDRICH GORNIK und wie JOSEFINE CHRISTEN(›Tröstende Muse‹). Der für die Grazer neue Musikhalle bestimmte ›Beethoven‹ von JOHANNES BENK hat mehr Lebendigkeit als es bisher die Konvention zuließ und ist in der Form vortrefflich, was man auch von dem fast zur Freiplastik losgelösten Hochrelief STUNDLS (›Zwei Schatten‹, d. h. Francesca da Rimini und Paolo) sagen muß, obwohl es mit dem Material in Widerspruch gerät. Das sonst den Graphikern vorbehaltene Kabinett wurde diesmal dem Architekten ANTON WEBER eingeräumt, der als Restaurator sich für seine eigenen Entwürfe Stilgefühl bewahrt hat. Unter den Radierern berührt sich der weitzügige ALFRED WESEMANN, (›Das hohe Feld‹) diesmal im Format mit TOMISLAV KRIZMAN, dessen Damenporträt ein ausnehmend großes Blatt ist. Neben den leise impressionistischen und schummrigen Landschaften von FERDINAND GOLD erscheinen die höchst eigenartigen, überaus sicher modellierenden Radierungen von ALFRFD COSSMANN doppelt anziehend durch ihre Erfindung und durch ihre liebevolle Ausführung.

KARL M. KUZMANY

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Kein Wunder, daß Japan, das Land, dem die moderne Kunst so unendlich viel intensivste Anregung zu danken hat, immer mehr unsere Künstler an sich zieht; nach Orlik und Hübner ist nun auch KARL WALSER drüben gewesen. Seine malerische Veranlagung mußte ihn mit Notwendigkeit in das Land der aufgehenden Sonne weisen. Die Früchte seiner Reise stellt er jetzt bei *Cassirer* aus; es sind besonders festliche Umzüge und Theaterbilder, sowie eine große Zahl kleiner aquarellierter Kostümfiguren, denen man ansieht, daß sie seiner Neigung für die Bühnenkunst entsprungen sind. Daneben dann auch sehr fein beobachtete Bewegungsstudien, in denen das Exotische der Rasse exakt zum Ausdruck kommt. EMIL POTTNER hat eine Reihe frisch und lebendig gemalter Blumengärten ausgestellt. Was ihnen fehlt, das ist die Sonne, die klare, raumschaffende Atmosphäre. Hier sollte Pottner die neuesten Liebermanns studieren; da würde er finden, was ihm nottut. Farbig interessant sind seine Tierkeramiken, aber ein sonderliches keramisches Stilgefühl verraten sie nicht. Im gleichen Raum mit einigen Porträts von HEINRICH E. LINDE-WALTHER hängen mehrere sehr beachtenswerte Landschaften von WALDEMAR RÖSLER, breit und ruhig vorgetragen und fein in der Abstimmung der farbigen Werte gegeneinander. Die großn Kollektion RENOIRS

bereitet eine gewaltige Enttäuschung. Man würde dem Künstler und seinem Rufe besser dienen, wenn man derartige unangenehme — rund heraus: schlechte — Bilder nicht auf die Reise schickte. Diese Akte von übelster Limonadenfarbe, diese Landschaften mit ihrem giftigen Grün, ihrem krassen Blau und den faden Lila-Zwischentönen haben eine abscheuliche farbige Wirkung; hinzu kommt ferner eine höchst unerfreuliche Verschwommenheit aller Formen. Einige wenige Bilder machen eine Ausnahme und zeigen den Künstler, den wir schätzen, so besonders das Portrait einer Dame in schwarzem Kleid und einige kleine Landschaften.

In *Caspers Kunst-Salon* herrschen die graphischen Künste. Da hängen sehr gute farbige Radierungen von RAFFAËLI, unter denen eine Winterlandschaft mit ansteigendem Terrain in blaßen Farben und eine schwere Abendstimmung mit einem gelben Gewitterhimmel über bewegtem Wasser hervorragen. Daneben haben die Werke des *Vereins für farbige Original-Radierungen* einen schweren Stand. Von den Mitgliedern (L. BRAUN, V. PREISSIG, HARALD GALLÉN, T. KRIZMANN, E. KRAUSE, A. WESEMANN u. a.) scheinen die beiden letztgenannten das Beste zu versprechen; meist sind es noch tastende Versuche. Einige gute Sachen von W. UNGER hängen dazwischen. P. RENOUARD, von dem zwei Zyklen Radierungen von ganz hoher Qualität bei Casper ausgestellt sind, ist sicher bei uns noch nicht genügend geschätzt. Von dem einen — L'opéra —, der zum größten Teil in den 1880er Jahren entstanden ist und eine große Vielseitigkeit in der Technik zeigt, haben wir schon kurz berichtet. Dann die 200 ›Mouvements, Gestes et Expressions‹, die bis in die letzte Zeit hineingehen. Eine glänzende Beobachtung steckt in den Blättern — meist Augenblicksvisierungen — die von den zartesten Andeutungen und Umrißzeichnungen bis zu kräftig ausgeführten Porträtdarstellungen bei immer gleichbleibender Verve des Vortrags sich bewegen. Ganz ausgezeichnet sind die charakteristischen Bewegungen einiger Rednergrößen, u. a. des Advokaten Labori erfaßt; weiter entzückend frische Szenen von Kinderspielplätzen, sowie Tierbilder.

Fritz Gurlitt hat in seinen Räumen die *Verbindung bildender Künstlerinnen* aufgenommen. Natürlich sehr ungleichmäßig in der Qualität, aber doch einiges sehr Gutes dabei. So die prachtvollen, zum Teil bekannten Radierungen von KÄTHE KOLLWITZ, so das feine Damenporträt von SABINE LEPSIUS, das in der vorjährigen Secessions-Ausstellung hing. Das bedeutendste Talent unter den Malerinnen ist sicher CLARA SIEVERS, deren Bilder, — aus der gleichen Sphäre wie die Kollwitzschen Blätter entnommen — ein starkes Temperament verraten. Sehr geschmackvoll ist unter den Bildern von JULIE WOLFTHORN besonders das Mädchenbildnis; Sinn für gute Komposition und frische Farben zeigen die Landschaften von EVA STORT. Im übrigen seien noch erwähnt: MARIE VON BROCKHUSEN mit einigen farbig recht guten Stilleben, HARRY FÜRTTERS ›Gobbo‹, sowie die großen, kräftig durchgeführten Akte von IDA STROEVER (Bremen). Als Gäste haben ausgestellt u. a. ADELE VON FINCK und IDA GERHARDI, deren Porträts aber doch mehr ein eigenwilliges Wollen als ein ausgereiftes Können dokumentieren. Im ganzen aber kann man erfreut sein besonders über das tüchtige Quantum von feiner Farbenkultur, das in diesen weiblichen Kunstwerken steckt. R. SCH.

DARMSTADT. In das Einerlei mittelmäßiger Monatsausstellungen des Kunstvereins brachte eine wertvolle Kollektion der neuesten Landschaften von EDMUND STEPPES sehr willkommene Abwechslung. Auch der Vorführung neuer Bilder dreier einheimischer Künstler — WILHELM BADER, ADOLF und ANNA BEYER — war guter Erfolg beschieden. Ein bemerkenswertes Können offenbarte als Bildnis- und Landschaftsmaler in einer Sonderausstellung der Sonnthalschen Kunsthandlung ein in Darmstadt geborener junger Münchener WILHELM PREETORIUS, der in Willroiders und Ludwig von Hofmanns Schule gebildet ist. —r.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Ein tragisches Geschick hat Prof. LUDWIG SCHMID-REUTTE, der vor einigen Jahren als Leiter der Aktklasse an die hiesige Akademie berufen wurde, seinem durchaus ernsten, gediegenen Kunststreben leider wohl auf immer entführt. Es ist daher als ein sehr wohltuender Akt der Pietät zu bezeichnen, daß der Badische Kunstverein uns in einer größeren Kollektion eine umfassende Uebersicht über das ganz eigenartige, kraftvolle und wuchtige Schaffen des reichbegabten Künstlers bietet, dessen Hauptstärke vor allem in der vollendeten Wiedergabe des Organismus der nackten menschlichen Gestalt nach jeder Richtung hin liegt, neben der das eigentlich Malerische der Erscheinung, so sehr es auch der talentvolle Meister beherrscht, recht bemerkbar zurücktritt. Am besten gelingen ihm deshalb auch die echt monumental, in strenger und geschlossener, fast typischer Komposition wiedergegebenen Figurengruppen und Einzelgestalten, in denen sich seine kraftvolle, herbe, ganz eigenartige Individualität am reinsten ausspricht. Neben diesen wuchtigen Werken stärkster Qualität haben die daneben ausgestellten Kompositionen des in Rom lebenden Hans von Marées-Epigonen, ARTUR VOLKMANN einen außerordentlich schweren Stand. Auch die große Kollektion von JULIUS EXTER — Uebersee am Chiemsee — vermag sich in ihrem virtuosenhaften, routinierten, theatralischen Können, mit der unverkennbaren Anlehnung an sehr bekannte Meister, von Rubens bis zu den Allermodernsten, neben Schmid-Reutte durchaus nicht zu behaupten. Eine dem vorigen geistesverwandte Kunstrichtung kultiviert LUDWIG VON HOFMANN-Weimar, der ebenfalls wie Julius Exter in dem reichen Zauber feiner lichtvoller Farbenphantasien schwelgt, dabei aber auch des öfteren bei einem starken Hang zum Dekorativen einer etwas weichlichen Süßlichkeit verfällt, immerhin aber doch eine weit selbständigere und eigenartigere, idealistisch veranlagte, fein empfindende Künstlernatur ist, wie man deutlich erkennt, wenn man damit die große figürliche Kollektion von G. LÜHRIG-Dresden mit ihrem unkünstlerischen und unreifen Realismus betrachtet. Auf dem Gebiet der Graphik erwähnen wir den Figurenradierer AUG. BABBERGER mit trefflichen vielversprechenden Kompositionen und auf dem der Plastik W. GERSTEL.

LEIPZIG. Der Rat der Stadt hat aus dem Nachlaß WILHELM BUSCH' drei geschlossene Folgen von Bildern, im ganzen 33 Blatt aquarellierte Federzeichnungen mit eingeschriebenem Texte für das hiesige Museum der bildenden Künste erworben.

MAGDEBURG. Das Kaiser-Friedrich-Museum erwarb aus einer Kalckreuth-Ausstellung des Kunstvereins zwei Gemälde von KALCKREUTH, die seine spätere (jetzige) Schaffensart in vorzüglicher Weise darstellen, und für das Museum, das bisher noch keinen Kalckreuth besaß, eine wertvolle Bereicherung der Gemäldesammlung bedeuten. Es sind die Landschaft ›Leuchtturm bei Cuxhaven‹, von glänzender Malerei der Atmosphäre und starker Konzentrierung des Ausdrucks bei einem einfachen Motiv, und ein Knabenporträt, das an der plastischen

Form bei geschlossenen Farbenflächen festhält, etwa wie der Trübner der frühen Zeit. — Gleichzeitig hat die Stadt das vom preußischen Staate ihr angebotene Dommuseum übernommen und dem Kaiser-Friedrich-Museum zur Einrichtung und Verwaltung angegliedert. sch

PRAG. Der tschechische Künstlerverein »Manes« führte eine Kollektivausstellung des französischen Plastikers EMILE ANTOINE BOURDELLE vor, zu deren Katalog kein Geringerer als Rodin die Einleitung schrieb, der ich die folgenden Sätze entnehme: »Bourdelle ist ein Vorkämpfer für die Zukunft. Ich liebe seine höchst persönliche Skulptur, die trefflich seinem feinfühligen Wesen entspricht, seinem leidenschaftlichen und ungestümen Temperamente. Und ich finde in ihm jene bestimmte Zartheit, die nur mit wahrer Kraft sich paart. — Er ist ein Grieche aus Frankreichs Süden.« Sehr jung kam er nach Paris, wo er zuerst in das Atelier von Falguière eintrat, das er jedoch bald verließ; auch sonst behagte ihm die Schulerziehung nicht sonderlich, und erst in Rodin fand er seinen eigentlichen Lehrmeister. Es wäre aber verfehlt, ihn ganz als Rodinjünger zu betrachten; denn in seinen guten Werken hat er viel Eigenart zu bieten; und manches Unreife wird wohl noch die Zukunft klären. — In den Gartensälen des deutschen Kasinos haben die »Deutschen Künstler aus Böhmen« ihre Ausstellung veranstaltet. Es ist dies die Gruppe, die sich jüngst zum deutsch-böhmischen Künstlerbund zusammenschloß, aber unter dieser neuen Flagge noch nicht segeln darf, da bisher die behördliche Bewilligung der Statuten aussteht. Gleich beim Eingang fesselt den Besucher ein großes Stilleben EMIL ORLIKS, das von dem erlesenen Geschmack seines Schöpfers Kunde gibt und eine entzückende Dekoration für ein elegantes Gemach bieten würde. Noch drei weitere Werke Orliks — unter ihnen ein glänzend gemalter weiblicher Akt — zieren den ersten Raum. In eine ganz andere Welt führt KARL KRATTNERS gewaltiges Triptychon: »Kreuzigung«. Dieser um die Entwicklung und Erstarkung deutsch-böhmischen Kunstlebens hochverdiente Maler schreitet kühn auf eigenen Wegen einer religiösen Kunst großen Stils entgegen. Alles Archaisieren ist ihm ebenso fremd, als jene Sen-



FRANZ METZNER RELIEF VOM STELZHAMER-DENKMAL IN LINZ

timentalität, die bei Behandlung derartiger Motive allzu gern sich einstellt. Groß und einfach faßt er alles auf und gestaltet es mit ungeheurer Wucht. Wie ein feierlich rauschender Akkord ist dieses farbenstrahlende Werk, aus dem mächtige Kraft und tiefe Innerlichkeit sprechen. Von gleicher Monumentalität sind zwei Reiterfiguren FRANZ METZNERS, die für das Völkerschlacht-Denkmal bei Leipzig bestimmt sind. In deutlicher Ausprägung zeigen sie den diesem Künstler eigenen, streng architektonisch gebundenen Stil. Weiter fallen die Arbeiten des Prager Akademieprofessors FRANZ THIELE auf, der gleich tüchtig den Pinsel wie den Meißel führt. Ein Porträt, das Karl Krattner darstellt, und ein polychromer Wandbrunnen scheinen mir besonders gelungen. Ausgezeichnet hat EMANUEL HEGENBARTH ausgestellt, der vor allem in einem großen Gemälde: ›Beim Wildbrethändler‹ sein fabelhaftes, malerisches Können offenbart. Freudig sind auch zu begrüßen die Landschaften von E. AMESEDER und W. F. JÄGER, die flotten Bilder aus dem Pariser Leben von FERDINAND MICHL, der bedeutende Fortschritte gemacht hat, die mehr impressionistischen Arbeiten von AUGUST ROTH, sowie die zarten, lyrisch-elegischen Wandmalereien von OTTO TH. W. STEIN, der starke Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Eigenartig fesselnd wirken AUGUST BRÖMSES stimmungsvolle, farbige Radierungen; in diesem Zusammenhang darf auch nicht vergessen werden an die großzügigen, schwermütigen Aquarelle von RUDOLF JETTMAR, wie auf die Holzschnitte von WALTER KLEMM und KARL THIEMANN, die in diesem Verfahren eine höchst beachtenswerte Vollkommenheit erlangt haben, und an die ausdrucksvollen, technisch glänzenden Zeichnungen von OTTO CZESCHKA. ARNOLD HARTIGS Medaillen und MICHAEL POWOLNYS bunte Majolikaputten bilden in ihrer Art kleine Meisterwerke. Als ein neuer Mann stellt sich ALFRED JUSTITZ vor, der gleich mit 17 Arbeiten anrückt, die bei aller Schülerhaftigkeit doch Talent verraten. Alles in allem: ein sehr erfreuliches Bild deutschen Kunstlebens in unserer Stadt.

DR. E. UTITZ

STUTTGART. Der *Verein Württembergischer Kunstfreunde* hat im Monat April in dem Gebäude der Kgl. Generaladjutantur eine Ausstellung von 70 Kunstwerken veranstaltet, die von 40 einheimischen Künstlern stammen und nun unter den Vereinsmitgliedern zur Verteilung gelangen. Es ist dies schon die zweite Verlosung des seit dem Jahre 1905 bestehenden Vereins, dessen wichtigste Verpflichtung darin besteht, daß seine Mitglieder innerhalb drei Jahren 75 Proz. ihrer eingezahlten Beiträge in Gestalt von Kunstwerken zurückerhalten Diesmal hat der Verein für etwas über 31000 M. Kunstwerke erworben und man wird gerne zugestehen, daß die von AD. HÖLZEL und R. POETZELBERGER mit erlesenem Geschmack arrangierte Ausstellung derselben einen vorzüglichen Eindruck machte. Wenn von J. V. CISSARZ und ROB. WEISE eine größere Auswahl getroffen worden ist, so hängt dies mit den Bedingungen ihrer Berufung durch den Verein zusammen. Im übrigen finden wir neben den bekannten Namen ROB. HAUG, FRIED. KELLER, H. PLEUER, R. POETZELBERGER, CHR. SPEIER u. a. m. auch eine Anzahl jüngerer Künstler, die sämtliche gut vertreten sind. — Von der Stuttgarter Staatsgalerie ist das Bild ›Reitende Jäger‹ von Akademie-



FRANZ METZNER — ENTWURF ZU EINEM BRUNNEN-DENKMAL

FRANZ METZNER

ENTWURF ZU EINER GRUFTANLAGE BEI BERLIN

direktor ROB. VON HAUG angekauft worden. Es handelt sich um jenes bekannte Werk mit der weit hinein in das Bild sich erstreckenden Aufstellung eines Reiterregiments, das schon in verschiedenen Ausstellungen zu sehen war, so zuletzt bei Gurlitt in Berlin, wo das Bild allgemeine Anerkennung gefunden hat. H. T.

NEUE KUNSTLITERATUR

Leo Putz, ein deutscher Künstler der Gegenwart. Mit Text von Wilhelm Michel und 75 ein- und mehrfarbigen Tafeln M. 18.—. Leipzig, bei Klinkhardt & Biermann.



BILDHAUER PROF. A. HESS
† 11. April 1909

Es läßt sich darüber streiten, ob man einem Künstler, der noch nicht einmal in »des Lebensmittags feierliche Zeit« eingetreten ist, bereits eine Art Standard-Work widmen kann. Zu einer solchen Erörterung bietet aber gerade der vorliegende Fall wenig Veranlassung, denn Putz, der, obwohl noch nicht einmal ein Vierziger, seit beinahe 22 Jahren sich der Kunst schöpferisch ergeben hat und heute zweifellos zu den Führern der jungen Kunst in Deutschland gehört, ist uns allen zu teuer, als daß wir die Notwendigkeit der vorliegenden Publikation in Zweifel ziehen möchten. Seit uns im Jahre 1906 in der »Modernen Kunsthandlung« zu München eine wundervolle Ueberschau über das Werk dieses Künstlers gegeben wurde (wir sahen etwa 60 Arbeiten seiner Hand), war an der eminenten Bedeutung, die Leo Putz sowohl als Schöpfer neuer Farbwerte, wie in noch höherem Grade durch die eingeborene Melodie und den feinen, klaren Klang seines künstlerischen Wesens besitzt, nicht mehr zu zweifeln. Diese Bedeutung wird uns aufs neue bewußt bei Betrachtung der 75 Tafeln dieses Werkes, denen leider der Zauber der Farbe fehlt, die aber dafür das Formgefühl, das in Putz steckt, desto deutlicher erkennen lassen. Alle vom Künstler gepflegten Genres treten uns hier in der Reproduktion entgegen: wir finden Porträte, darunter eines vom Jahre 1892, das den Vater des Künstlers darstellt, Stilleben, Biedermeiereien, Rokokodrolerien und besonders Arbeiten aus jenem Gebiet, das der Künstler meistert wie kein anderer: schöne, nackte Frauenkörper. — Den Text des Werkes hat der Münchner Kunstschriftsteller und Essayist Wilhelm Michel geschrieben, eine warmherzige Charakteristik des Menschen und Künstlers Putz, der seinen Interpreten weniger in den bisher gezeigten »festen Werten«, als in den »vorantreibenden Kräften« seines Wesens interessiert, denn Entwicklung war bisher alles bei dem Künstler, und nur gewisse, unverrückbare Grundlagen seines künstlerischen und menschlichen Naturells sind ein Dauerndes, immer Wiederkehrendes seiner Schöpfungen. Ein Oeuvre-Katalog, der allerdings auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht, ist dem Text angehängt, späteren Generationen wird er als statistisches Material willkommen sein.

Bertels, Kurt. Honoré Daumier als Lithograph. M. 5.— München 1908, R. Piper & Co.

Daumier der Illustrator, nicht Daumier der Maler von erschütternder Wucht, den man erst vor einem Jahrzehnt wieder entdeckte, war, um mit seinem neuesten Interpreten zu sprechen, »ein Geschichtsschreiber des Gebahrens seiner Zeit«. Man muß also, wenn man sich mit Daumier beschäftigt, vor allem seine Zeit kennen und, da Daumier in erster Linie politischer Karikaturist ist, ihre politische Situation. So hebt denn auch das Buch von Bertels mit einer Analysierung dieses »Humus« an, aus dem Daumiers Kunst emporwuchs. Sodann behandelt der Autor »Caricature« und »Charivari«, die beiden satirischen Blätter, denen Daumier seine Mitarbeiterschaft lieh, weiterhin die politischen Karikaturen selbst, kommt aber dann doch zur Anschauung, daß in dem »Problem Daumier« »die Begründung der bürgerlichen Kunst« beruhe. »Daumier reißt nicht herunter. Er kümmert sich nicht um die gelegentliche Schwäche der Großen, er erwischt vielmehr die Kleinen, wie sie sich groß und wichtig vorkommen. Er mißt also das Kleine am Großen, nicht umgekehrt. Aber darin liegt sein Mildes, daß er den Bürger nicht als verstocktes Scheusal nimmt, sondern als das Unterholz der Weltgeschichte. Nur in der Politik ruft er sein höhnisches: Ihr da hinten! — sonst sagt er milde: ja, ja, wir Aermsten.« In diesem Sinne sind auch seine »Bürgerbilder«, denen Bertels zusammen mit der köstlichen »Histoire ancienne« ein Kapitel widmet, aufzufassen. Ein weiterer Abschnitt gilt Daumiers Karikaturen zum Sturmjahr 48, ein besonders interessanter dem Krieg 1870/71. Hier erhob sich Daumiers Anschauung nicht über die seiner landsmännischen Zeitgenossen; wie die anderen Franzosen dachte er über Preußen wie ein alter Marquis über einen geadelten Gewehrfabrikanten denkt. Die Blätter zur Geschichte des Krieges, die sich meist auf der Linie des Symbolismus bewegen, vergleicht Bertels nicht übel mit Callots »misères de la guerre« und mit Goyas »desastres de la guerra« . . . Schon diese kurze, lückenhafte Uebersicht über den Inhalt des vorzüglich illustrierten Buches läßt seinen Reichtum erkennen. Vor einem politisch und kulturell lebhaft bewegten Hintergrund steht das künstlerisch illustrierende Schaffen eines starken Bildners, der das Wesen seiner Zeit zu unvergleichlichem bildmäßigen Ausdruck bringt.

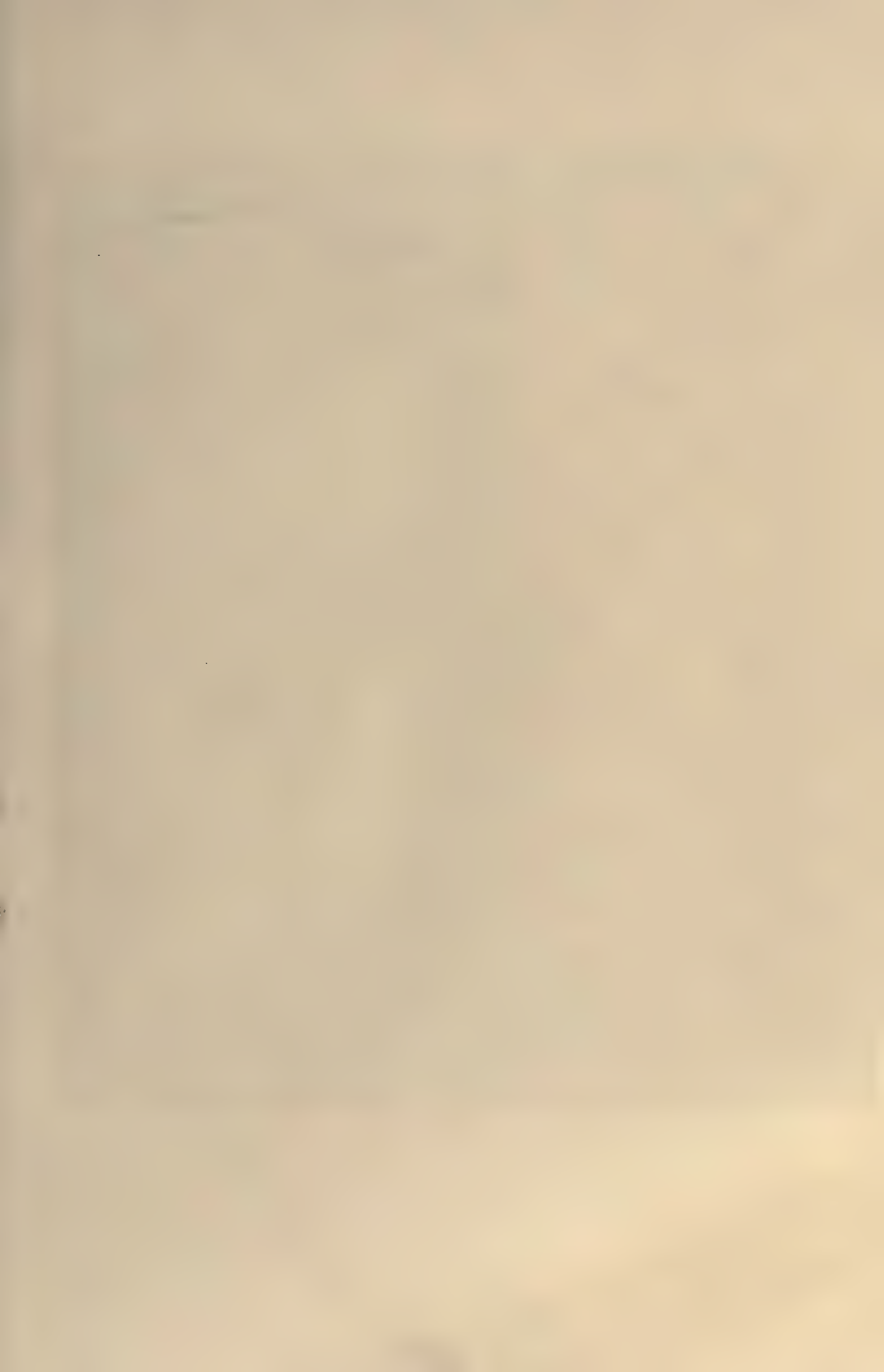
PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Geheimrat VON TSCHUDI ist von seiner japanischen Reise zurückgekehrt und hat am 1. April die Leitung der K. Nationalgalerie wieder übernommen. Die Verhandlungen, ihn als Nachfolger des amtsmüden Direktors der Bayerischen Zentral-Gemäldegalerie, Geheimrats von Reber, nach München zu ziehen, dauern laut den Meldungen noch an.

MÜNCHEN. Am 11. April ist hier der Bildhauer Professor ANTON HESS gestorben. 1838 als Sohn des berühmten Historienmalers Heinrich Heß in München geboren, bildete er sich dort unter Kaspar Zumbusch aus; besonders bekannt sind seine großen Balkonfiguren »Bürgertugenden« am neuen Münchner Rathaus; als Schöpfer zahlreicher Grabdenkmäler und Bildnisbüsten (s. die Abbildung in unserem Jahrgang 1887/88 Seite 259), die sich durch gute Charakteristik auszeichnen, hat er sich in weiten Kreisen einen Namen gemacht. Heß war seit 1875 Professor der Münchner Kunstgewerbeschule, seit 1900 Professor der Plastik an der Münchner Technischen Hochschule, wo er sich als Lehrer besonderer Schätzung erfreute.

GESTORBEN: In Berlin der Bildnismaler WILHELM FECHNER im Alter von 74 Jahren.

Redaktionsschluß: 8. April 1909 Ausgabe: 29. April 1909
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München





Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

JOSEF MÜLLNER
REITERSTANDBILD



ALFONSO CANCIANI — CHARITAS

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

DIE FRÜHJAHR-AUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

Von Karl M. Kuzmany

Zu behaupten, gerade diese eine augenblickliche von den alljährlich wiederkehrenden Veranstaltungen ihrer Art sei die beste, das ist zu einer schalen Redewendung geworden, die verdientermaßen nur noch in Ballberichten ihr Verlegenheitsdasein fristet. Damit wäre eine Uniformität als grundsätzlich zugestanden, nach der es eine fortschrittliche Künstlerschaft, denn um das Werk einer solchen handelt es sich hier, nicht verlangt. So muß der „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“ das Urteil gesprochen werden, daß ihr die heurige Ausstellung aufs beste gelungen ist, aber zu ihrem Lob an dem absoluten Maßstab gemessen, den sie, wie jedes einzelne Kunstwerk, auch als Ganzes in sich trägt. Obwohl sie sich des dogmatischen Charakters enthält, wirkt sie einheitlich. Wenn man ein besonderes Merkmal hervorheben soll, wäre es, daß neben den voll entwickelten Individualitäten dem Nachwuchs ungewöhnlich viel Raum gegeben ist. Harmonisch finden sich alle auf dem Boden eines ohne Voreingenommenheit betriebenen Naturstudiums. Es hat einen großen Reiz zu beobachten, was sich daraus für jene schon ergeben hat und welche Ansätze die jüngeren zeigen.

Seit Albin Egger-Lienz seine um das Dorfkreuz versammelten „Wallfahrer“ durch die nur leise an- und abschwellende Aufreihung zu einem gemessenen Andachtsbild gemacht hatte, herb und gewollt schwermütig auch durch die ernsten Farben, schien er seinen Stil für die monumental dekorativen Gemälde gefunden zu haben. Reliefartig ordneten sich ihm die Gestalten auch weiterhin zu einem Fries (so in dem Bilde „Ein Totentanz von Anno neun“, abgebildet in Jahrgang 1907/8, S. 467), als er seine Schilde-

rungen aus dem Tiroler Freiheitskampf wieder aufnahm. Aber damit verbindet sich in der nun vollendeten größten Darstellung dieser geschichtlichen Begebenheiten ein auch früher schon bewiesenes Furioso. Die kleine Pustertaler Gemeinde St. Martin im Gsies will heuer ihrem Schießstand eine Erinnerung an das blutige Jahr stiften; es ehrt sie, daß sie es durch einen freien Auftrag an ihren Landsmann Egger-Lienz tat, anstatt eines der üblichen steinernen Denkmäler zu errichten. In dem „Haspinger, 1809“ (Abb. S. 395) ist es aus dem tiefen Verstehen jener mächtigen Bewegung geholt, daß die Volkskraft wie nach geöffnetem Stauwehr losbricht, den rotbärtigen Kapuzinerpater als Führer voran. Kein Kleinzeug der Einzelzüge von Ort und Tracht, keine lodernden Flammen geben farbig die Begebenheit wieder; durch bauerngrobe Umrisse und durch ein verschieden getöntes Braunrot ist die Entschlossenheit dieser Schar ausgedrückt. Mit demselben kühnen Wurf eines Freskanten hat Egger-Lienz in den beiden „Säemännern“ (Abb. S. 394) die biblische Legende von dem Satan behandelt, der zwischen das gute Saatkorn das Unkraut streut. Daß aber der Künstler nicht in die summarisch-symbolisch vereinfachende Darstellungsweise verrannt ist, geht aus einigen andern seiner Bilder hervor: ein Knabenbildnis ist wohlig rund modelliert, ein „Mittagessen“ in der Bauernstube im vollen Lichtreiz farbig aufgefasst. Wie er seine Typen aus dem sie formenden Alltagsleben holt, zeigt ein „Sarntaler Bauer“, der schwer und arbeitsmüde heimkehrend gewohnheitsmäßig nach dem Weihbrunnkessel am Türpfosten langt, und der „Vorfrühling in Tirol“ gibt



ALBIN EGGER-LIENZ — DIE BEIDEN SÄEMÄNNER

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



ALBIN EGGER-LIENZ — HASPINGER 1809

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



JOSEF ENGELHART
KINDERBILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

ein Stück Naturstimmung, beziehungsreich dadurch, daß im Vordergrund die Handwerker an einem neuen Dachstuhl zimmern, während sich eine Lawine von den Berghängen löst.

Den weiten Spielraum, dessen Egger-Lienz zum Ausschwingen seiner großen Rhythmen bedarf, hat ihm Architekt ROBERT OERLEY geschaffen, in einem Hauptsaal, der durch seine Anlage glücklich gegen die acht ringsum folgenden Zimmer sich abgrenzt, die jedesmal anders gestimmt sind. Ueber dem Eingang zu der Ehrenhalle sind fünf Kartons für Wandmalereien von FERDINAND ANDRI angebracht (Abb. S. 401). Man begegnet auch hier wieder Andris starkem Farbensinn, der sich mit einer ebenso von fernher anziehenden Linienführung paart. Die diesmal von ihm zu lösende Aufgabe war umso schwieriger, als nicht nur das Programm gegeben war, sondern seine in quadratische Felder zu komponierenden Gestalten heiliger Märtyrer den von dem verstorbenen Felix Jenewein begonnenen Zyklus fortführen sollen, als Kapellenschmuck in der Neu-Ottakringer Kirche. Andri hat es verstanden, das Konventionelle dadurch zu vermeiden, daß er ganz individuelle Temperamente durch die Darstellungsweise zu typischen Aeußerungen brachte. In seine eigenste Welt führt RUDOLF JETTMAR, ein Tenebroso der Stimmungen, an raunende Visionen hingegeben, während MAX LIEBENWEIN bekannte Fabeln im frischen Erzählerton — die mutigen Farben seines „Sankt Jörg“, die schlanke Behaglichkeit der „Meerweiber“ und die Klarheit im „Verlorenen Sohn“ (Abb. S. 398) tun ihn dar — illustriert. Vorerst das malerische Problem, wie sich ein helles Grün zu dessen Komponenten und dem Hautton verhält („Die junge Tänzerin“, Abb. S. 406) dürfte FRIEDRICH KÖNIG gereizt haben, ebenso ist MAXIMILIAN LENZ bei seinen „Marionetten“ von den malerischen Kontrasten ausgegangen, aber vermutlich nicht ohne an die Beziehungen der jungen Dame zu denken, die sich just den Prinzen aus den Figuren ausgesucht hat, um ihn am Bändel zu führen. Die Stilleben mit Feldblumen zeigen Lenz von einer andern Seite, der einer poetischen Sachlichkeit, worin er LEOPOLD STOLBA („Phlox“) begegnet. Beweglich, indem sie ein von ihnen vorzugsweise gepflegtes Fach verlassen, treten diesmal viele Künstler hervor: ANTON NOWAK bringt neben seinen, ohne Paradeeffekte doch so eindringlich wie die schlichte Natur selbst wirkenden Landschaften ein vollsaftiges Küchenstück (Abb. S. 402), F. KRUIS neben den behaglich breit und in gesunder Luftigkeit gemalten „Holländischen Mädchen“ (Abb. S. 411) auch ihre heimatlichen Dörfer; JOSEF ENGELHART malt Kinderporträts aus dem Stegreif als mit Farbe leicht übergangene Kohlezeichnungen (Abb. S. 396 u. 397) oder gründlich in Oel, gibt aber auch einen Versuch von Temperamalerei auf Mauergrund zum besten, und der als Radierer gefeierte FERDINAND SCHMUTZER kommt mit Ansichten aus Holland; ERNST STÖHR umgibt ein leibhaftes Märchen („Der Wegnarr“, Abb. S. 400), das ihm aus dem Versenken in das Waldweben sich bildete, mit einem skizzenhaft ungezwungenen Zyklus von dichterisch erschauten Landschaften aus dem Bereich des Wocheiner Sees. Einmal die winterliche Ebene („Landkutsche“), dann ein Stück Großstadt („Demolierung“) nimmt der Pferdemaler OSWALD ROUX als Hintergrund für brauntonige Bildchen, die ebensosehr zurückhaltend sind wie, ebenfalls bei aller Sachlichkeit, in aller Pracht leuchtend die Tierstücke von KARL EDERER (Abb. S. 410), bei bescheidenem Format doch packend durch die energische, in nichts übertreibende Modellierung und den warmen Glanz der Farben.

Zwischendrein wurden schon einige Porträts genannt; ausschließlich damit beschäftigt sehen wir nur wenige Künstler. Otto Friedrich gibt seinen Damenbildnissen die Vornehmheit des Unauffälligen, das aber mit vielen Lockungen ausgestattet ist, dem seelischen Gehalt und den koloristischen Nuancen nachzuspüren (Abb. S. 408). Ludwig Wieden, der als kecker Draufgeher begonnen hatte, klärt sich sichtlich auch wo er dem lebhaften Kolorismus, der pikante Farbenakzente liebt, noch anhänglich bleibt (Abb. S. 409). Was er neuerlich anstrebt, männliche Vollgestalten markig zu charakterisieren, scheut nicht vor undankbaren Aufgaben zurück, wie sie etwa eine Schar bärtiger Mechitaristenmönche durch ihren einförmig schwarzen Habit, ihr Prälat durch sein Amtskleid, in dem ein Lilarot vorherrscht, bieten. Während Wieden durch schwimmende Tongebung die Monotonie bekämpft, findet Adolf Levier (Paris) nur in einem bunteren Gewimmel allzu materiell wirkender Farbenflecke sein Genüge für eine illusionistische Wirkung, die in zwei Marinen erreicht wird. Alfred Offner (Czernowitz) bevorzugt ebenfalls diese breite Manier (Abb. S. 412), doch ohne Brutalität, von der auch Ferdinand M. Zerlacher und Otto Eduard Braunthal, einer der Debütanten, sich freizuhalten wissen.

Es ist ein Zeichen von künstlerischem Ernst, wenn sich der Künstler sein Thema beharrlich abseits von dem Gefälligen wählt, mit dem er von vorneherein beim Publikum gewonnenes Spiel hätte. Darum hat sich's Franz Hohenberger nicht leicht mit der Anerkennung gemacht, denn er variiert zehnmal seine „Studien vom Kohlenhofe der Nordbahn", aber diese nüchternen Zweckbauten unter dem Himmel der Großstadt ergeben doch die verschiedensten Stimmungsbilder der rauchgeschwängerten Atmosphäre, je nach der Jahreszeit. Ludwig Ehrenhaft bleibt den Dorfhäusern an der March treu, Adolf Zdrazila den schlesischen Gefilden (Abb. S. 403), Alois Haenisch aber nur einmal seiner Domäne, der Stadt Eggenburg, da er in Wien selbst, in dessen Höfen und Gärten, genügend Anregung findet. Richard Harlfingers schöne und schwermütige Art kennzeichnet unsere Abbildung (S. 413). Karl Müller, der aquarellierende Kleinmeister, bringt außer Wiener und Prager Veduten noch einige dokumentarische Aufnahmen von Karlsbader Häusern, deren Namen einen altväterisch anmuten. Der Sinn für das Intime und die Sympathie für das Heimatliche spricht auch aus den Bildern von Josef Stoitzner, Franz Gelbenegger, Alfred Milan, Max Kahrer, Ernst Eck und Paul Treulich, um nur etliche von den jüngeren zu nennen, die in den Straßen Wiens und in dessen anmutiger Umgebung sich wohlfühlen. Zu einer persönlich gefestigten Auffassung hat es Louise Pollitzer gebracht, durch die an ihre Holzschnitte erinnernde stilistische Klärung der Farben, die aber neben der Durchsichtigkeit der Veduten von Mathias Jama schier noch dumpf erscheinen. Studien von Ida Kupelwieser („Aus Schönbrunn"), Karl Harrer, Rudolf Hirschenhauser, Marie Magyar sind bemerkenswert. Die Landschaften der Brüder Hans und Leo Frank, der auch durch ein sorgfältig geglättetes Mädchenbildnis vertreten ist, sind klug durchgebildet und ihnen, die schon durch Holzschnitte bekannt waren, schließt sich als neues und sympathisches Talent Elsa Kasimir an. Wie in der ältern Generation allein Franz Jaschke an einem iri-



JOSEF ENGELHART
KINDERBILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



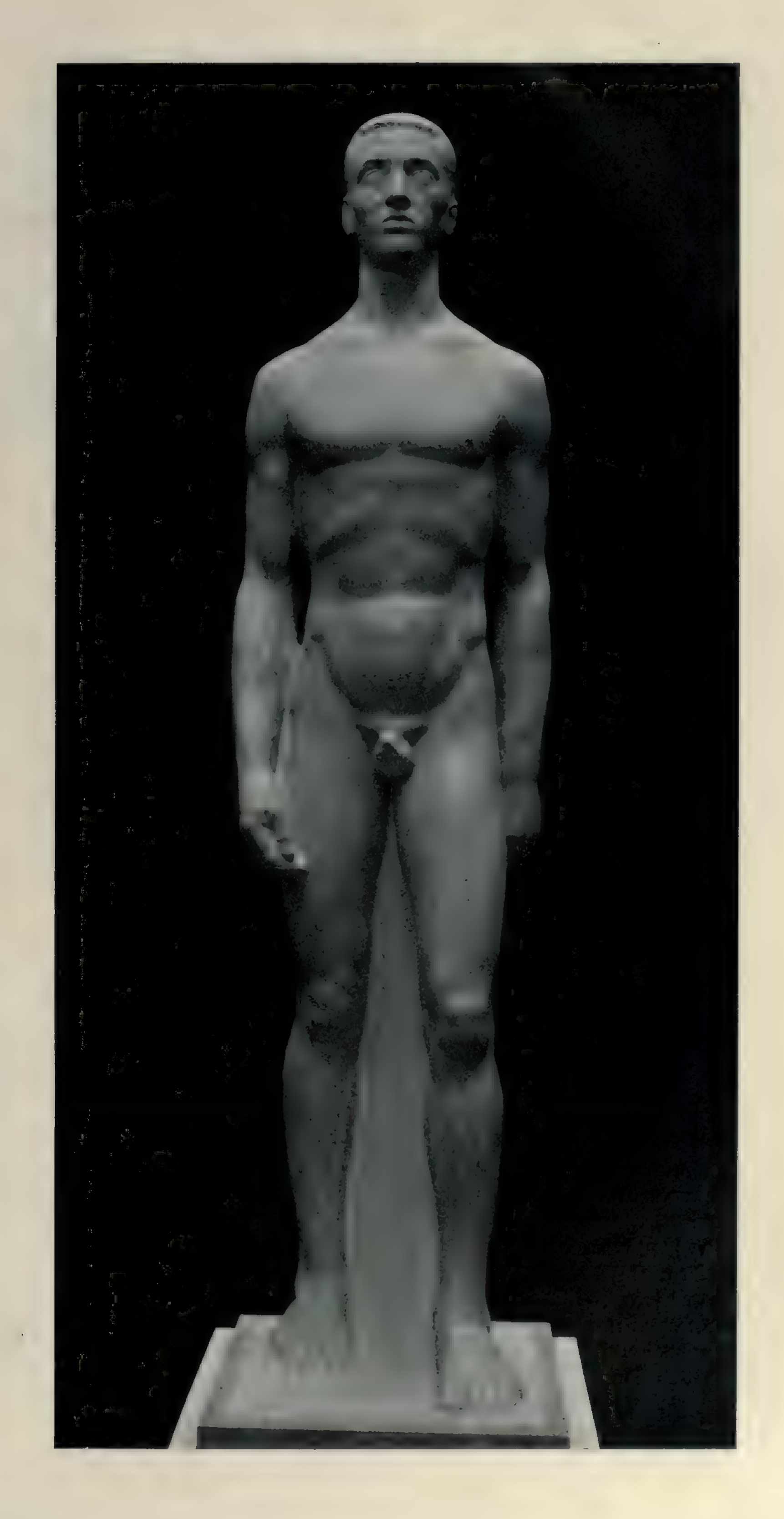
MAX LIEBENWEIN — DER VERLORENE SOHN

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

sierend zerlegenden Impressionismus („Zwei Schwestern") festhält, so gibt es auch unter den Debütanten nur vereinzelte, die sich in ähnlichen technischen Experimenten gefallen: SILVIA GRÄFIN PACHTA, ARTUR SEGAL, L. A. LAMM. Von den Uebertreibungen hält sich der Kärntner SEBASTIAN ISEPP fern; seine Winterbilder, auf denen sich die Bäume unter der Last des Schnees biegen, wirken überzeugend, selbst wenn er einen den Frühling verkörpernden blanken Mädchenleib auf das Schneelager bettet, dem Aurikeln entsprießen.

Dem guten Brauch folgend, haben sich auch heuer auswärtige Mitglieder der Vereinigung hier eingestellt, voran solche der freundnachbarlichen Münchener Secession. Wir nennen FRITZ VON UHDE, RUDOLF NISSL, HANS VON HAYEK und LEO PUTZ, der gar mit anderthalb Dutzend Arbeiten vertreten ist, die alle von seinem unerschöpflichen Palettengeist Zeugnis ablegen. KARL SCHMOLL VON EISENWERTH (Stuttgart) läßt seine dekorativen Erfindungen wie hinter einem Schleier sehen, um die platt sinnliche Farbenwirkung zurückzudrängen, ohne ihr die körperhaften Eigenschaften zu nehmen (Abb. S. 405).

Obzwar die Werke der Krakauer Maler nicht in einem Saale beieinander hängen, fühlt man doch über alle Unterbrechungen hinweg ihre Zusammengehörigkeit. So mannigfaltig die Ausdrucksmittel dieser Künstler sein mögen, gemeinsam ist ihnen die melancholische Grundstimmung. VLASTIMIL HOFMANN hat sich dabei die volle Naivität bewahrt, und sie äußert sich ebenso innig wie in manchen Kompositionen ungelenk, z. B. wie in der „Pietà", womit eigentlich nur die rohe, noch von Schneeflocken bedeckte Steingruppe gemeint ist, der musizierende Bauernkinder und offenbar aus demselben Dorfe stammende Engelchen andächtig huldigen. Seine polnisch ländliche „Madonna" (Abb. S. 407) kehrt am reinsten den Zug



Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

ANTON HANAK
DER JÜNGLING



ERNST STÖHR — DER WEGNARR
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

einer mystischen Weltverlorenheit hervor, der sonst nur schwer aus der sie umhüllenden Phantastik herauszulösen ist. Neben diesen Klängen aus einer Pastorale tönen die einfarbigen Tuschzeichnungen von Mieczyslaw Jakimovicz gleich unergründlichen Nokturnos. „Am Rande des Lebens" sind die beiden Alten noch im Diesseits, aber aus den „wundervollen Augen" eines jungen Mädchens (Abb. S. 415) dämmern schon die Geheimnisse der vierten Dimension, die uns der Künstler ahnen läßt. Auch Jan Rembowski nimmt das Leben nicht leicht und Artur Markowicz leuchtet mit mattem Licht in die Stuben der Darbenden. Stephan Filipkiewicz bringt wieder einige weit ausschwingende Landschaften vom Flußlaufe des Dunajec und farbensatte Stillleben.

Endlich die Bildhauer, wenige an der Zahl, doch eine Kerntruppe. Anton Hanak hat die Weihe der Kraft empfangen, das weiß man schon seit seinen Anfängen, die Kraft des Wollens und des Könnens. Aus der engen Berührung mit dem Stein, zumal mit dem so gar nicht zuckrigen Untersberger Marmor, den er selbst bearbeitet, erwächst ihm das Gefühl für die gefestete, die ruhige Form. Die Beharrlichkeit des subjektiven Strebens und das Beharrungsvermögen des Materials sind hier verschwistert. Als „Ewigkeit" thront eine weibliche Gestalt, die Symmetrie kaum merkbar aufgehoben und darum trotz den kolossalen Maßverhältnissen ohne Starrheit, als ein über alles Vergängliche siegreiches Grabmal; die „Mutter" in ihrer vom Werden strotzenden Nacktheit, ein Gigantenkopf und ein unerbittlich wahres Porträt, der „Jüngling" (Abb. S. 399), vor dessen zagem Ausschreiten das ganze Leben mit seinem „Ja" und „Nein" liegt — sie alle lassen keinen Zweifel darüber, daß die Gebilde nicht leerer Stein, sondern gedanklich bewegt sind. Dem Sockel seines überlebensgroßen Reiterstandbildes (Abb. geg. S. 393) hat Josef Müllner Goethesche Verse eingeritzt: „Sorgenlos über die Fläche weg, wo vom kühnsten Wager die Bahn dir nicht vorgegraben du siehst, mache dir selber Bahn." Das erklärt das





FERDINAND ANDRI KARTON FÜR EIN WANDGEMÄLDE
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

gespannte Spähen von Reiter und Roß, und würde die Gruppe nach des Künstlers Wunsch in polierter Bronze ausgeführt, könnte man sich das dazu wahrlich reife Werk sehr wohl als zukunftsfrohen Grenzwächter seines Vaterlandes denken. Wenn man von der anmutigen „Turandot" ALFRED HOFMANNS (Abb. S. 404) absieht, macht sich überall die Richtung nach großflächiger Stilisierung bemerkbar. Für OTMAR SCHIMKOWITZ, der für die Kirche am Zentralfriedhof eine dekorative Apostelfigur zu liefern hatte, war das durch die Aufgabe selbst gefordert. FERDINAND OPITZ macht seine „Kunst" zu einer schlanken Aeginetenfigur, ALFONSO CANCIANI hat in dem Relief „Charitas" (Abb. S. 393) offensichtliche klassizistische Vorbilder vor Augen, moderne aber, u. a. Klingers Beethoven, in dem arg übertriebenen „Richard Wagner". Den kürzlich in dieser Zeitschrift abgebildeten schließen sich auch die neuen Arbeiten von IVAN MESTROVIC an, der seine durchaus originelle Begabung auch in einer „Holzmaske" nicht verleugnet. Sein dalmatinischer Landsmann TOMA ROSANDIČ leistet ihm in tüchtigen, seltsam knollig gefurchten Büsten Gefolgschaft.

GEDANKEN ÜBER KUNST

.... »Was ich vor allen Dingen vom Kritiker verlange, ist, daß er weder blind noch halbblind und zweitens, daß er wohlwollend sei. Daß er sehe! Er gebe einen Bericht über das, was er sah, und dann, wenn es ihn freut, mag er meinetwegen auch noch sagen, was er vor diesem oder jenem Kunstwerke empfand. Aber er hüte sich, dem Künstler »Intentionen« unterzuschieben. — Ich pfeife auf alles, was über meine Werke geschrieben wird, denn das ändert keinen Pinselstrich daran. Die Werke bleiben. Man schaue sie und traue seinen Augen! — Nehmen wir zum Beispiel meine »Nacht«. Ich erhielt eine ganze Menge Briefe, welche das Bild interpretierten oder eine Erklärung von mir verlangten. Zum Wälzen, sage ich Ihnen. Einer hat darin eine Allegorie der legitimen und illegitimen Liebe, ein anderer die Apotheose des Absoluten gewittert, . . . ich würde nicht fertig, wollte ich sie alle aufzählen, Dummköpfe alle zusammen!
F. Hodler

ZUR JAHRHUNDERTFEIER DER MÜNCHNER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE

Von Georg Jacob Wolf

In den Maitagen dieses Jahres begeht die Münchner Akademie der bildenden Künste ihre Hundertjahr-Feier, allerdings mit einer beträchtlichen Verspätung, denn schon am 13. Mai 1808 erhielt sie von König Max I. Joseph ihre Konstitution; freilich mag man als Entschuldigung anführen, daß die Wirksamkeit der Akademie erst ein Jahr später anhub: de facto besteht das Institut erst seit 1809.

München ist keine Kunststadt alten Stils — es ist im eigentlichen Sinn eine neuzeitliche Künstlerstadt. Sein Besitzstand an alten künstlerischen Werten vermag sich mit dem Augsburgs, Nürnbergs, Rothenburgs in keiner Weise zu messen — erst mit dem 19. Jahrhundert hebt sich Münchens Kunstniveau. Man ist geneigt, diesen künstlerischen Aufschwung ein für allemal König Ludwig I. zugute zu schreiben. Wir denken dabei an sein feinsinniges und großzügiges Mäzenat, in unsere Ohren klingen die Worte, die er in erlesener Kennerschaft bei der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek sprach: „Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden, in allem drücke sie sich aus, sie gehe über ins Leben, nur dann ist sie, was sie sein soll.“ Wir denken daran und vergessen darüber das Verdienst, das sich Bayerns erster König Max Joseph um die Kunst erwarb, als er, nach dem Vorbilde Düsseldorfs, Berlins und Dresdens, die Münchner Akademie gründete. Sie hatte freilich auch in München



ANTON NOWAK — STILLEBEN

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



Frühjahr - Ausstellung der Wiener Secession

ADOLF ZDRAZILA
REGENWETTER



Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

ALFRED HOFMANN
TURANDOT

schon eine Vorgängerin gehabt: die von Kurfürst Max III. Joseph im Jahre 1770 errichtete Zeichnungs-, Maler- und Bildhauerschule. Bei einem Dotationsfonds von nur 3000 Gulden, bei dem Mangel an Lehrmitteln, den beschränkten räumlichen Verhältnissen und der geringen Bedeutung, welche die vier Professoren besaßen (nur Roman Boos, der Bildhauer, ist eine künstlerisch wertvollere Erscheinung), konnte dieses Institut aber nie florieren. Und so kann man also die Akademie frischweg eine Neugründung nennen, denn sie stellt sich durchaus nicht als bloße Erweiterung und Organisierung der alten Schule dar.

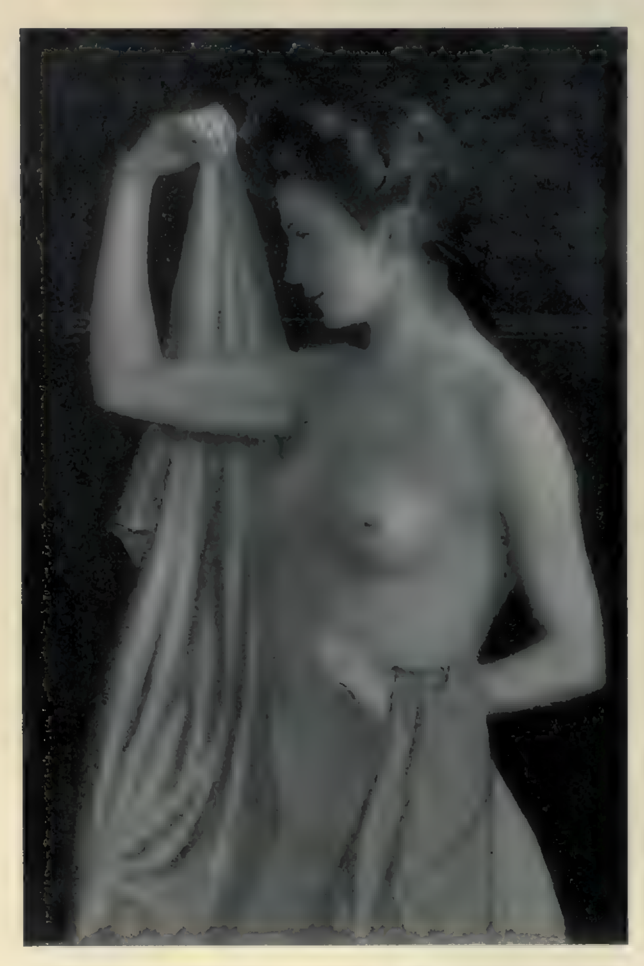
Wie seinerzeit die Akademie der Wissenschaften in München von ihrem Gründer, dem Kurfürsten Max III. Joseph, die Bestimmung erhielt, der Popularisierung der Wissenschaften zum Zweck der Förderung der Volksbildung zu dienen und praktisch ins Leben hinauszuwirken, so verband sich auch mit der Akademie der Künste ein populär-lehrhafter Zweck: sie sollte im Volke das Interesse für die Kunst wecken und Industrie und Gewerbe künstlerisch befruchten. Das, was die Akademie heute ist, eine hohe Schule der Kunst, mit Lehr- und Lernfreiheit ausgestattet, war sie in ihren Frühzeiten keineswegs; auf der einen Seite trug sie den Charakter einer gelehrten Kunstgesellschaft, auf der anderen den einer höheren Fachschule. So blieb es in der ganzen vorcornelianischen Zeit: strenger Klassizismus in der Form,

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH — DEKORATIVE FULLUNG

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

muffige, engherzige Schulmeisterei im tieferen Wesen. Der erste Direktor, Johann Peter Langer, der aus Düsseldorf berufen wurde, war ein Mengs-Jünger. Damit ist seine Richtung gekennzeichnet. Sein Sohn Robert, der neben ihm als Lehrer wirkte, trat in seine Fußstapfen, der biedere Hauber, Dillis, Kellerhoven, Seidl, Lamine — die Professoren der Anstalt — waren keine so starken Persönlichkeiten, daß sie sich dem Direktor gegenüber hätten durchsetzen können. Und so haben denn die ersten fünfzehn Jahre der Akademie den Charakter einer bescheidenen Lauheit, einer wackeren, liebenswürdigen Mittelmäßigkeit.

Immerhin aber bot dieses an sich nicht sonderlich bedeutende Institut die Möglichkeit, nach Langers Tod einem wahrhaft Großen der Kunst als Folie seines Wirkens angeboten zu werden. Peter Cornelius, an den auf Kronprinz Ludwigs Veranlassung der Ruf erging, trat 1824 an die Spitze der Akademie. Ihm war von Düsseldorf her eine stattliche Schülerschar gefolgt, für die es in München, wo Ludwig I. inzwischen auf den Thron gelangt, seine Monumentalbauten mit reichem Freskenschmuck verzieren ließ, reichlich Arbeit gab. Bald rückten diese Freunde und Schüler des Cornelius auch in die Lehrstellen der Akademie ein, die alten Professoren wurden eliminiert, für sie traten Schnorr, Heinrich Heß, Klemens Zimmermann, Schlotthauer, Amsler und später Schwanthaler in die Reihen der akademischen Lehrer. Das war nun freilich ein anderer Lehrkörper als der unter Langers Aegide! Ein frisches, wetteiferndes Arbeiten hub an und München trat in die Maienblüte seiner künstlerischen Entwicklung. Aber was so harmonisch begonnen hatte, das sollte nicht harmonisch enden. Durch diese tätige Kunstidylle schrillt eine scharfe Dissonanz: Ludwigs Bruch mit Cornelius. Welche Kluft liegt zwischen den beiden Momenten: Am 31. Dezember 1825 erschien der König in der Glyptothek, wo Cornelius auf der frisch gekalkten Wand malte: „Man pflegt Helden auf dem Schauplatz ihrer Taten zu Rittern zu schlagen,“ sprach Ludwig und heftete dem Meister den Kronenorden an die Brust. Im Jahre 1840 stand der König vor dem Fresko des Cornelius in der Ludwigskirche und sagte angesichts dieser Kunst, die sich im Religiös-Philosophischen auflöste und das Rein-Malerische hintansetzte, die bedeutungsvollen, in ihrer ganzen Wirksamkeit erst von unserer Zeit wieder verstandenen Worte: „Der Maler muß malen können.“



FRIEDRICH KÖNIG — DIE JUNGE TÄNZERIN
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Cornelius zog die Konsequenzen aus dem königlichen Mißfallen. Ein Ruf nach Berlin kam ihm gerade recht. 1841 verließ er München. An die Spitze der Akademie berief der König den Architekten Friedrich von Gärtner, keine starke, aber eine desto liebenswürdigere Persönlichkeit. Unter ihm traten Moriz von Schwind und Karl Schorn ihre Professuren an der Akademie an. Nach Gärtners frühem Tod, 1847, folgte ein Interregnum unter der Leitung von Heinrich Heß, dann aber wurde jener Mann an die Spitze des Instituts gestellt, dessen Direktorat vielleicht die glücklichste Zeit der Münchner Kunst umschließt: Wilhelm von Kaulbach. Er selbst freilich war nicht der welterschütternde Künstler, als den ihn das Kunstpublikum seiner Zeit ansah. Seinen überstiegenen Kartonmonumentalismus können wir heute nicht mehr goutieren. Wir wissen, daß seine



Frühjahr - Ausstellung der Wiener Secession

VLASTIMIL HOFMANN
MADONNA



OTTO FRIEDRCIH BILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



LEOPOLD WIDLIZKA ADAGIO
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

LUDWIG WIEDEN
KINDERBILDNIS

wahre Kunst in seiner eminenten satirisch zeichnerischen Begabung lag, daß er einer der Stammväter der „Jugend"- und „Simplicissimus"-Künstler ist. Eine glückliche Zeit aber kann die Aera Kaulbach darum genannt werden, weil sie, gerade im Gegensatz zu Kaulbach und zu seinem romantischen Monumentalismus, zu einer starken Individualisierung der Münchner Kunst führte. Der Träger dieser Opposition war Schwind, mit dem der Kampf der intimen Malerei gegen den abgehausten Kartonstil begann. Daneben aber trat noch ein Mann in die Erscheinung, in dessen Hand fast alle Fäden der neueren Münchner Kunstentwicklung zusammenlaufen: Karl von Piloty, der seit 1856 an der Akademie als Lehrer wirkte und im Jahre 1874, als Kaulbachs Nachfolger, deren Direktor wurde.

Der Klassizismus, die Romantik im monumentalen und im intimen Sinne hatten nacheinander die Akademie beherrscht: jetzt kam mit Piloty der Realismus an die Reihe. Allerdings kein Realismus in unserem Sinne, sondern nur im Gegensatz zur Romantik so genannt, ein Realismus belgischer Observanz. Dieser Realismus wurde besonders durch die Schüler Pilotys zum Siege geführt, denn aus seinem Atelier gingen einige ganz Große der Kunst hervor: allen voran Leibl, dem in gemessenem Abstand der wundervolle Charmeur Makart folgt, sodann Lenbach, Defregger, Gysis, Grützner, Max, Kurzbauer, Chase und einige, die später entschieden von Piloty abrückten, nämlich Habermann, Oberländer und W. von Diez, der freilich nur sehr kurze Zeit die Piloty-Lehre genoß.

Als Piloty 1886 starb, waren ihm seine Schüler längst übers Haupt gewachsen. Eine neue Zeit dämmerte herauf. Die Secessionsbewegung warf ihre Schatten voraus. Sie trat



KARL EDERER — KUH

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



FERDINAND KRUIS HOLLÄNDISCHE MÄDCHEN
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

zunächst in einen Gegensatz zu der Akademie, die unter der Führung Fritz August Kaulbachs, eines Neffen des alten Wilhelm Kaulbach, ja selbst während der ersten Direktionsjahre von Kaulbachs Nachfolger, Ludwig Löfftz, konservativ blieb. Und doch war die ganze Secessionsbewegung aus der Akademie herausgewachsen: sie kam von der Diez-Schule her. Die Führer des älteren Secessionismus, Paul Hoecker, Ludwig Herterich, Wilhelm Dürr, Langhammer, Hölzel, Piglhein, Kuehl — sie alle sind Diez-Schüler. Nur Uhde, Stuck und Habermann kamen aus anderen Kunstrevieren. Als diese junge, mutige Bewegung mit jugendlichem Ungestüm daherfuhr wie ein Donnerwetter im Frühling, da schlossen die Alten und Braven, Wohlgesitteten und „Gewappelten“ ängstlich ihre Türen — die Akademie aber machte nach kurzem Besinnen ihre Tore weit auf, und es ist nun schon reichlich mehr als ein Jahrzehnt darüber verflossen, seit sie Hoecker, Stuck, Herterich und Zügel als Lehrer aufnahm. Ihnen folgten unter dem Regime des Erzgießers Ferdinand von Miller, der seit 1. Januar 1900 Akademiedirektor ist, verschiedene andere, so Habermann und Angelo Jank. Das brachte frisches Blut und frische Jugend, neue Ziele, neue Ansichten. Es ließ keine Erstarrung und keine Verknöcherung aufkommen — das Wort „Akademismus“ im steifleinenen Sinne hat für die Münchener Akademie keine Geltung. Und dieser freundliche Stern, der bisher über ihrem Hause glückbringend stand, soll ihr auch weiterhin erstrahlen!

DIE II. GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN DRESDEN

Die zweite Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die am 1. Mai eröffnet wurde, nimmt sämtliche Räume der Galerie Arnold in Dresden ein und umfaßt nicht weniger als etwa 1000 Blatt, die von rund 200 Künstlern herrühren. Im Gegensatz zu der ersten Ausstellung gleicher Art in Leipzig 1907 überwiegen diesmal die kleinen Blätter, es ist daher nicht ganz leicht, eine Gesamtübersicht über die Fülle des Gebotenen zu gewinnen. Indes ist die Ausstellung innerhalb der Grenzen des Möglichen mit Geschmack und Geschick angeordnet, so daß es ein Vergnügen ist, sich allmählich in ihr heimisch zu machen. Eine bestimmte Zeitgrenze ist offenbar nicht maßgebend gewesen, denn wir finden von einzelnen Künstlern wie STUCK, KLINGER, KALCKREUTH, BÖHLE, GREINER, THOMA, SCHMUTZER zum Teil alte und längst bekannte Werke vor. Sehen wir davon ab, so ergibt sich für die gegenwärtige graphische Kunst ein ansehnlicher Hochstand, wenn man den »Amorphismus«, d. i. die Abkehr von der strengen einläßlichen Form, die Skizzenhaftigkeit und eine weitgehende Betonung der Individualität als gegebene Tatsachen hinnimmt. Denn so einläßliche Zeichnung und Durchbildung, wie sie etwa RICHARD MÜLLERS Studienkopf und Fischgräte oder GEORG JAHNS große Bildnisse aufweisen, sind in dieser Ausstellung durchaus vereinzelte Erscheinungen. Das hervorstechendste Neue, was sie bietet, sind wohl die Illustrationen zu Coopers Lederstrumpf von MAX SLEVOGT, zehn Probedrucke zu einem neuen Lithographiewerk, Meisterwerke kühn skizzierender Wiedergabe lebhaftester Bewegungen und leidenschaftlichen Lebens, wohl geeignet, unsere Phantasie zum Mitschwingen anzuregen. MAX LIEBERMANN schildert mit nicht geringerer Suggestionskraft in flüchtigen Strichen das lebendige Getriebe im Amsterdamer Judenviertel: man meint die Hunderte durcheinanderkribbeln zu sehen, so stark ist die Suggestion des Masseneindrucks. In seinen landschaftlichen Zeichnungen geht Liebermann mehr auf weiche malerische Wirkungen mit Licht und Schatten aus.

Unter LOVIS CORINTHS Zeichnungen fällt neben derb lebenswahren Akten die wahrhaft meisterhafte Wiedergabe einer Eichenallee auf, die in ihrer innerlichen Wahrheit zu den besten Landschaften der ganzen Ausstellung gehört. Mehr werdende Talente sind demgegenüber WILLI GEIGER und ADOLF SCHINNERER, die nebst PAUL BAUM die Villa-Romana-Preise erhalten haben. Geigers Versailles und Damenbildnis und seine phantasiereichen Radierungen, die Verwandlungen der Venus nach Dehmels Dichtung, sind nicht ganz gleichwertig, wirklich ausgezeichnet aber sind die knapp zusammenfassenden Szenen aus den spanischen Stierkämpfen. Schinnerer schildert mit naiver biedermännischer Treuherzigkeit in 16 Blättern die Geschichte des Tobias und in einer ähnlichen Folge die Schicksale Simsons im Gewande neuerer Zeit; einzelne Blätter, wie das Zerbrechen der Säulen, die den Saal der Philister tragen, sind in ihrer dramatischen Kraft verheißungsvoll. Paul Baum hat namentlich einige seiner großen Zeichnungen und Radierungen geschickt, die mit feinen nervösen Strichen Baumgärten im Frühling u. ä. darstellen.

ALFRED OFFNER KINDERBILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Weiter sehen wir von OTTO GREINER die bekannte Hexenschule mit den zugehörigen mit schärfster Sicherheit gezeichneten Studien aus dem Besitz von R. Pichler, von MAX KLINGER das intime Bildnis seiner alten Mutter und einen wundervollen weiblichen Kopf, von LUDWIG VON HOFMANN einige leichte Skizzen seiner bekannten Art, von BÖHLE die kraftvollen Bauernschilderungen und eine Illustration zu Sebastian Brants Narrenschiff, von SCHMUTZER außer Bekanntem eine große eindrucksvolle Anatomie — Prof. Chroback mit seinen Assistenten — und eine auch malerisch sehr wirksame Klostersuppe, von HANS THOMA Landschaften mit weitem Blick aus dem Schwarzwald und aus Italien, vom Grafen KALCKREUTH einige einläßlich charakterisierte Bildnisse, von CARLOS GRETHE lebensvolle Schilderungen aus dem Hamburger Hafen und vom Fischerleben auf offener See, von EMIL ORLIK teils japanische, teils japanisierende Schilderungen, sowie ein paar treffliche schlichte Bildnisse, von HEINRICH VOGELER eine Reihe ansprechender feiner Exlibris, von FRANZ VON STUCK außer einigen vorzüglichen Aktstudien nur die längst bekannten Blätter Lucifer, Sinnlichkeit, kämpfende Faune u. a. Der Dresdner ROBERT STERL ist mit interessanten Impressionen aus dem Leben der Arbeiter und Zeichnungen aus dem musikalischen Leben vertreten. WILHELM CLAUDIUS führt eine große Zeichnung (Baßgeiger) vor.

Teils mehr, teils weniger gelungen sind JOSEPH UHLS phantastisch-karikierende



RICHARD HARLFINGER — DER SAARSTEIN
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Allegorien; auch FRANZ MUTZENBECHER bringt in seinen humoristisch-satirischen Szenen manches Gute. H. WILHELM WULFF ist in seinen eigenartigen Illustrationen zu den Grimmschen Märchen ungleich im Erfolg und auch EMIL RUDOLF WEISS ist in seinen phantastischen Radierungen »Liebe«, »Tanz«, »An Hölderlin«, »Trostengel« noch ein Suchender. MARKUS BEHMER gießt in kleinen markanten Blättern seine zornige Satire auf allerlei Leute und Zeiterscheinungen aus. OTTO RICHARD BOSSERT (Leipzig) nimmt dagegen die Motive zu seinen kräftigen ernsten Wirklichkeitsschilderungen in großem Format aus dem Leben der Asphaltarbeiter und der Landleute.

Viel Vortreffliches sieht man auf dem Gebiete der radierten Landschaft: Obenan steht RICHARD KAISER, dessen stimmungsvolle Landschaften zugleich vermöge der wirksamen Tongegensätze von Wasser, Himmel und Erde dekorativ im besten Sinne wirken. Unter den Dresdnern ist OTTO FISCHER als der bedeutendste teils mit ausgezeichneten älteren Blättern großzügiger Art (Hochmoor im Riesengebirge) teils mit jüngeren Blättern feinerer Art (Aus Nordböhmen) vertreten. Neben ihm stehen WILHELM GEORG RITTER (Aus Leubnitz) und RICHARD DREHER (Landschaft bei Rockau). Erstaunlicherweise hat sich auch der Architekt WILHELM KREIS (jetzt in Düsseldorf) mit einigen wirksamen Landschaften aus den sächsischen Rokokogärten in Großsedlitz und Moritzburg als Landschaftsmaler erfolgreich eingeführt. Weiter sind als ausgezeichnete bewährte Vertreter dieser Gattung zu nennen: HANS VON VOLKMANN (Abendlandschaft, Schafherde), WALTER CONZ in Karlsruhe, KARL THEODOR MEYER-Basel, HEINRICH OTTO in Düsseldorf (Schafherde und Vorfrühling), GUSTAV KAMPMANN und PETER HALM (Weidenstudie und Föhrenallee). Eine fast übergroße Landschaft von starker dekorativer Wirkung »Tief im Moor« stammt von HANS AM ENDE in Worpswede. Gutes finden wir auch von THEO VON BROCKHUSEN, HERMANN GATTIKER und RICHARD MÜLLER (ein ausgezeichnetes älteres Werk: Stübelallee in Dresden). Sehr mannigfaltig sind endlich die teils farbigen, teils schwarzweißen Holzschnitte, die eine reiche Auswahl von technischen Wegen und Wirkungen aufweisen. Da sind wirksame schwarzweiße Landschaften von WILHEM LAAGE (Sommers Abschied von der Heide, Kathedrale in

Antwerpen u. a.), sowie sehr interessante und sehr geschickt gewählte Ansichten in Farbenholzschnitt aus dem Goethe-Haus in Weimar von MARGARETE GEIBEL. Erwähnenswert sind die Originalholzschnitte von KARL SCHMOLL VON EISENWERTH (Spaziergang, Im Garten), von CARL THIEMANN (Altdarmstadt, Die Moral u. a.), sowie die amüsanten Musikerkarikaturen von HANS LINDLOFF in Gulbranssons Art. Unter den farbigen Zeichnungen sind ein Paar wunderschöne Blätter von RUDOLF SIECK eine Reihe seiner komischen Buntstiftzeichnungen hat HEINRICH ZILLE ausgestellt, und von MARTIN BRANDENBURG finden wir eine große wirkungsvolle Zeichnung Macbeth und die Hexen. — Im ganzen bietet die Ausstellung ein treffliches Bild tüchtigen Könnens und Fortschreitens auf dem Gebiete der graphischen Kunst, wobei nur zu wünschen wäre, daß sich die »großen Meister« bei der Beschickung mehr angestrengt hätten. PAUL SCHUMANN

DIE FRÜHJAHR-AUSSTELLUNG DES WIENER HAGENBUNDES

Zu dem angenehmen befriedigenden Eindruck des Gesamtbildes trägt nicht zum wenigsten die geschickte Aufteilung des Raumes bei; sie ist im einzelnen so vorgenommen worden, daß größere oder heftig sich gebärdende Werke ohne dadurch beeinträchtigte Umgebung bleiben und alles Kleine und Intime zueinander versammelt ist. Schließlich hebt sich alles gegenseitig auf einem zugepaßten Hintergrund. Diese vergänglichste aller Leistungen, diese unauffällig praktische Inszenierung rührt vom Architekten OSKAR LASKE her, dem sich Joseph Urban, der sonst immer sie besorgte, für einmal unterordnete. Ein Mittelpunkt für die ganze Anlage war durch die maßvoll stilisierte Gruppe »Frühlingserwachen« des Bildhauers JOSEF HEU gegeben, der sich außerdem durch zwei Porträtbüsten von verschiedenem Materialreiz auszeichnet. Eigenartig charakterisierend erfaßt ist auch die vornehme »Halbfigur« von KARL STEMOLAK. Durch die Bronzestatuette eines Jünglings überrascht FRANZ BARWIG, denn man ist gewohnt, ihm als Holzschnitzer zu begegnen; als solcher ist er reichlichst vertreten, denn außer einem »Rudolf von Habsburg«, der aus dem zu breit bestimmten Formen zwingenden Eichenholz geholt ist, läßt Barwig eine ganze Heerschar kleiner bemalter Figuren aufmarschieren, in historischen Trachten sowie als mährische Volkstypen, immer spassig, eckig oder rundlich, Spielzeug, das bei einiger Phantasie auch von Massenerzeugern hergestellt werden kann. Hier seien auch gleich die schönen Holzintarsien von Herbert Grafen SCHAFFGOTSCH erwähnt. In seiner ganzen Vielseitigkeit zeigt sich RUDOLF JUNK: als Oelmaler mit pointillistischen Landschaften, als Kunstgewerbler mit einem gestickten Wandbehang, als Graphiker mit farbigen Holzschnitten und Buchschmuck; aber geradezu Aufsehen erregt er durch eine illuminierte Pergamenthandschrift, in der sich moderner Geschmack und ein unsäglicher Aufwand von geduldigem Fleiß vermählen. Ein ornamentaler Zug von besonderem Zuschnitt und viel Poesie geht durch die Arbeiten Junks, eines Gelehrten unter den Künstlern. Schneller als solch ein Kleinmeister wissen die Maler zu packen, sei es nun, wie AUGUST ROTH durch die Beseelung der eigentümlich fluktuierenden Tafeln, oder durch ungehemmte Farbenspiele, denen L. F. GRAF huldigt. Unter den Landschaftern weiß diesmal besonders OTTO BARTH zu fesseln, denn seine Schilderung »Aus dem Bergsteigerleben« ist zugleich naturwahr und in breit dekorativem Sinn aufgefaßt. ADOLF GROSS (»Winterbild«), der zusehends sich verfeinernde HUGO BAAR, GUSTAV BAMBERGER, A. WODNANSKY, RAOUL FRANK, J. BEYER, die intim behutsamen Münchner OTTO BAURIEDL und RUDOLF SIECK reihen sich jenen an. Ungemein zahlreich haben sich die Maler des Figuralen eingestellt, längst bewährte wie A.D. GOLTZ mit seinen Behagen verbreitenden »Niederösterreichischen Winzern« und der Porträtist LUDWIG KUBA, als Führer der Gäste Altmeister GOTTHARD KUEHL, den FERD. DORSCH aus Dresden herbegleitet, während aus München HOFFMANN VON VESTENHOF eine skizzierte Historie (»Heliogabalus«) und L. v. ZUMBUSCH schnurrige »Landstreicher« eingeschickt haben. Und etliche aus dem Nachwuchs wären zu nennen: LEO DELITZ, GINO PARIN, die gut münchnerisch geschulten G. J. BUCHNER und OTTO BRÜNAUER, V. HAMMER, HEINRICH REVY, dessen Talent man einige Absurdität ebenso gerne nachsieht wie der in jeder Beziehung rätselhaften, aber als Hellmalerei tüchtigen »Disharmonie« von A. O. ALEXANDER. Der Tiermaler KARL HUCK bringt einen im Hochgebirg von Blitzen umwitterten Adler (»Imperator«) zu höherer, symbolischer Bedeutung, die auch dem Flug Nebelkrähen, deren sich ein Falke zu erwehren hat, bei allem japanisch keckem Impressionismus eigen ist. ALEXANDER WILKE weist seine Hand in einer kräftigen gemalten Studie aus dem Arbeiterleben und bestätigt seinen Ruf als Illustrator durch die geistreichen Skizzen zu einer Bilderfibel. — Die Krakauer Vereinigung »Sztuka« ist durch eine Abordnung vertreten, die sorgfältig gewählt wurde. Ganz meisterlich sind die Studienköpfe und römischen Architekturstudien von JOZEF MEHOFFER gezeichnet; neben ihnen sind am bemerkenswertesten ein Glasfenster des allmählich sich beruhigenden HENRYK UZIEMBLO und der polnisch national empfundene Entwurf für eine Glasmalerei von KASIMIR SICHULSKI. Noch im Experimentieren ist GEORG MERKEL begriffen, in bleichsüchtiger oder minutiöser Malweise, neben der THEODOR AXENTOWICZ mit seinem einschmeichelnden Kolorismus doppelt vornehm wirkt. Auch unter den Tschechen begegnet man uns schon bekannten Erscheinungen, wie dem diesmal nicht so knallig wie sonst hinfegenden Bauernmaler JOZA UPRKA, den sich VACLAV MALY (»Prozession im Böhmerwalde«) und wohl auch der mit wimmelnden Farbenflecken überaus geschickt arbeitende OTOKAR NEJEDLY zum Vorbild genommen haben. Voll Energie ist L. VACATKO (»Pferdeschwemme«), im Aufstieg sind alle die Landschafter begriffen, A. KALVODA, J. ULLMANN, JAN HONSA u. a. m.; als origineller und eleganter Radierer glänzt wieder FRANZ SIMON in seinen Pariser Blättern. KARL M. KUZMANY

VON AUSSTELLUNGEN

ANTWERPEN. *Salon de l'Art Contemporain.* Ohne Bindemittel akademischer Konventionen stellt sich in Belgien in der Ausbildung der Maler und Bildhauer ein Zusammenhang her durch ein gemeinsam verfolgtes Ziel nach vorzüglicher Vollendung des »Metiers« und nach Wahrheit im Ausdruck einer Naturempfindung, die jeder Künstler nach eigner Art, doch aus ähnlichen Quellen sich schöpft. Dies beweist wieder die in Antwerpen organisierte diesjährige Ausstellung der »Art Contemporain«, in der immer in besonders strenger Auswahl das Charakteristische aus der überreichen Produktion herausgeschöpft ist. Es sind derselben auch Werke ausländischer Künstler beigefügt, wobei für Deutsch-

land die Abteilung zu erwähnen wäre, welche den beiden Brüdern KAMPF gewidmet ist, sowie eine Serie interessanter Arbeiten mit der Unterschrift JOACHIM VON BÜLOW, den Stempel der Pariser Schule tragend. — Den Kern der Ausstellung bilden die retrospektiven Ausstellungen der beiden Landschafter BOULENGER und ARTAN, welche gemeinsam den Hauptsaal ausfüllen. Beide im selben Jahre 1837 geboren, waren sie mit die ersten Adepten der seitdem in Belgien so stark entwickelten naturtreuen Beobachtungskunst. Wie stets bei Pfadfindern es der Fall ist, so erscheint auch heute ihre Auffassung neben anderen, die aus ihr hervorgingen, als gleich jugendlich, machtvoll und überzeugend. Als zeitgenössisches Gleichgewicht steht ihnen gegenüber der seit zehn Jahren erblindete Antwerpener Meister FRANÇOIS LAMORINIÈRE; trotz großer Tüchtigkeit in der Ausführung und einer beredten phantasiereichen Auffassung, trotz seiner unleugbaren Energie im Erreichen des vorgesetzten Zieles befremden heute dessen Werke auf Grund ihrer Verschiedenheit mit den eben erwähnten in der Auffassung der fundamentalen Prinzipien; sie halten nicht Schritt mit der allgemeinen Entwicklung und erscheinen als bemerkenswert durch die individuelle, archaisierende Auffassung. — Der hier verfolgten pittoresken Charakterisierung steht in der heutigen belgischen Schule eine mit besonderer Liebe verfolgte Realitätsbeobachtung gegenüber, namentlich eine Beobachtung der Luft, der Atmosphäre; in Regen und Gewitterstimmung, Sonnenschein, Abend- und Morgenglanz, im pulverisierten, zerstäubten Lichte des Waldes, in der klaren, durchwehten Luft der Seeküste und der Flüsse, sowohl als in den konzentrierteren Lichtverhältnissen des Interieurs spürt man eine besondere Feinfühligkeit für die Nuancen, die Abstufung der Töne im Begreifen der Form je nach Densität der klimaterischen Verhältnisse. —



MIECZYSLAW JAKIMOVICZ — BILDNIS

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Zu bemerken wäre, daß belgische Künstler, welche auf Farbenzerteilung (Pointillismus) zusteuerten und hierin bedeutende Erfolge ernteten, willkürlich nun einer massigeren Behandlung des Pinselstriches entgegengehen, als besser geeignet, sich mit der landesüblichen Empfindungsart zu decken. — Das Bestreben belgischer Kunst ist, wie gesagt, vorwiegend koloristisch. Indessen wirken auch einige Maler auf eine Synthesis des Gesehenen hin; dort wo meistens der Maler sich durch die Naturerscheinung leiten und begeistern läßt, soll diese hier objektiv bewältigt werden, was namentlich bei Künstlern wie Xavier Mellery und Jacob Smits eintritt. Als besonders reichhaltig sind aus dieser Ausstellung noch das Gesamtwerk des französischen Bildhauers J. B. CARPEAUX hervorzuheben, sowie die lebendig erfaßten Silhouetten und farbenreich klingenden Bilder des jung verstorbenen HENRI EVENEPOEL. — Es wäre zu weitläufig, auf die einzelnen vorzüglichen Vertreter der Figur, der Landschaft, des Stillebens und namentlich der Marine hinzuweisen und sie einzeln zu analysieren. Ein gleiches gilt für die außer CARPEAUX weniger zahlreichen, doch durch Qualität vorzüglichen Werke der Bildhauerkunst. J. S.

BERLIN. Bei *Eduard Schulte* ist in diesem Monat wieder sehr viel und sehr verschiedenartiges zu sehen. Einiges können wir füglich übergehen; anderes müssen wir mit der kurzen Erwähnung abtun, so eine Kollektion feiner Aquarellandschaften von MAX FRITZ (Lübben), so die Schöpfungen des Schönleberschülers ERNST EITNER, der in seinen Schildereien von der Waterkante ganz eigene Wege geht; ebenso die Landschaften von allerbester Haltung, die FRIEDRICH KALLMORGEN ausgestellt hat, und die Bilder des Münchners KARL HARTMANN, dessen eigentliche Domäne das Genre zu sein scheint. Von FRITZ MÜHLBRECHT (München) hängen u. a. einige vielversprechende Interieurs da von großer Tondelikatesse bei oftmals direkter Lustigkeit der Farbe. WALTER PETERSEN (Düsseldorf) zeigt sich als einen eleganten, geschmackvollen Porträtisten weiblicher Schönheit, bei dem sich ein feiner Farbensinn mit einer virtuosen Beherrschung des Stofflichen verbindet. Ueber den Pariser BOUTET DE MONVEL kann man vorläufig kein exaktes Urteil abgeben. Sicherlich ist er eine interessante Erscheinung, nur so stark eklektisch, daß man schwer erraten kann, wohin sein Talent seiner eigenen, innersten Neigung nach gravitiert. Vielfach schlägt er eine im besten Sinne dekorative Note an; in ruhiger Breitansicht, ohne komplizierte Verkürzung, stehen die Dinge in der Fläche. Die Technik ist sehr verschieden. Teils in breiten Farbflächen mit festem, klarem Auftrag, teils pointilliert, oft mit schwerem Kontur, oft weich verschwimmend. Ein Experiment ist das Porträt eines jungen Mannes in ganzer, überlebensgroßer Figur mit zwei Tigerdoggen in einer welligen Heidelandschaft vor grauem Himmel; sehr gedämpft in der Farbe, aber von fein harmonischer Wirkung. Das Köstlichste, das uns bei Schulte beschert wird, sind die Bilder von ERICH ERLER-SAMADEN. Ein Künstler, an dessen Werken man seine helle Freude haben muß. Er dichtet mit den frischen leuchtenden Farben der starklebigen Alpenflora; er setzt uns nicht vor absurde technische Spintisierereien und läßt uns keine philosophischen Probleme kosten. Köstlich optimistisch sieht er die Welt an und schildert sie mit einem Einschlag feinsten Humors. Und da er über eine dieser seelischen Disposition gleichwertige, frische schlichte Technik verfügt, kommen Werte zustande, die sich — mutatis mutandis — mit denen messen können, die uns Böcklins Arbeiten so ans Herz haben wachsen lassen. Das aber ist nicht ‹l'art pour l'art›, weil hier das Herz den gleichen Anteil am Gelingen gehabt hat, wie das Auge. Seine »Heiligen drei Könige«, sein »Taugenichts«, die Bergsteiger und Jäger wird man nicht so leicht vergessen, ebensowenig wie die herrliche Leuchtkraft und Lebendigkeit seiner Blumen, ob er sie nun im Garten vor der Laube wild wachsen läßt, oder sie gebunden als Stilleben behandelt.

Im *Künstlerhaus* stellt u. a. EUGEN WOLFF aus. Die große Menge seiner Bilder wirkt zu aufdringlich fleckenhaft, mit den unruhig nervösen Druckern und der Unsicherheit der Lichtführung. Wo er sich mäßigt, wie etwa bei einem feinen sonnigen Interieur mit Ausblick auf die Dächer einer Stadt, sieht man, was der Künstler bei mehr Selbstdisziplin leisten könnte. Allzuweich und verschwommen, bei übrigens guter Farbstimmung, sind die Bilder von KARL STRÖHER (Berlin); zwischen beiden etwa steht THEODOR ESSER, dem es bisher aber auch noch nicht gelungen ist, sich zu einer klaren Sachlichkeit durchzuringen. JOHANNES MARTINI bekundet ein stark ausgesprochenes dekoratives Talent, eine feine Gabe silhouettenhaft zu komponieren.

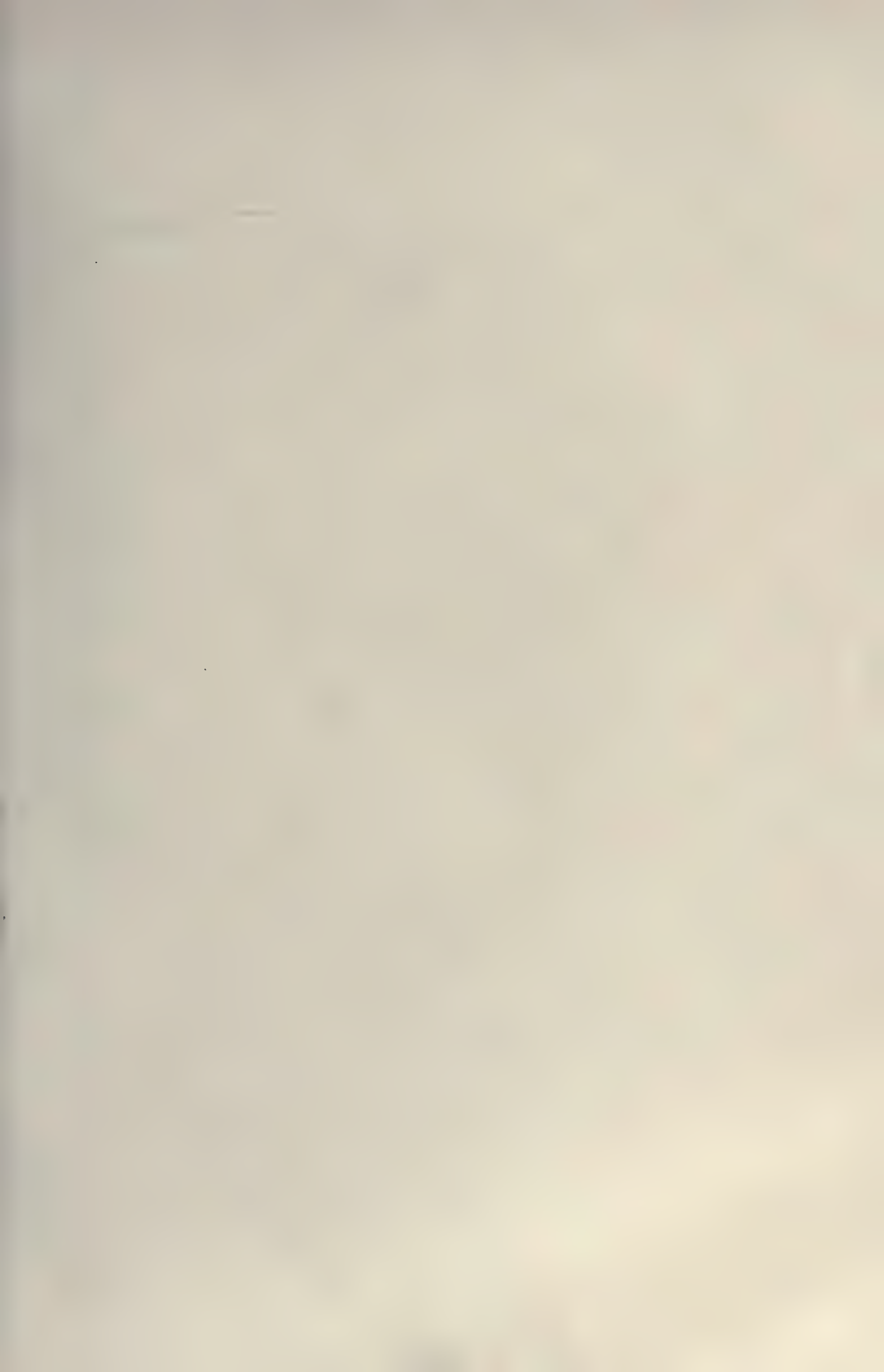
Nachlaßausstellungen hat das Künstlerhaus von zwei Malern veranstaltet: GOTTLIEB BIERMANN, dessen Höhezeit in den 1870er Jahren, in der Epoche der Pseudorenaissance lag; viel Genrebilder und Porträts, die sich einst eines nicht unerheblichen Ruhmes erfreuten. Endlich: PAUL THUMANN, dessen Idealgestalten uns ebenfalls nicht mehr hinreißen können, trotzdem er Qualitäten besaß, die man nicht allzu gering einschätzen sollte. R. S.

DÜSSELDORF. In Olbrichs Monumentalbau für das Warenhaus Tietz hat sich ein neuer Kunstsalon aufgetan, dessen Ziele gerade für Düsseldorf nicht als gleichgültig bezeichnet werden dürfen. Die ideale Absicht der beiden Leiter — der Maler Max Clarenbach und Fritz Westendorp — geht dahin, unter keinen Umständen die gewöhnliche Marktware zuzulassen, sondern ausschließlich ernste moderne Kunst zu bringen, die einen für Künstler und Publikum anregenden und weiterführenden Charakter trägt. Auf der ersten Ausstellung dominiert unter den heimischen Künstlern naturgemäß die Jugend. Von Figurenmalern sind SCHNEIDER-DIDAM, W. SCHREUER, SCHMURR, A. und O. SOHN-RETHEL, J. GOOSSENS, D. ZACHARIAS, von Landschaftern M. CLARENBACH, H. LIESEGANG, W. OPHEY, H. HEIMES, TE PEERDT u. a. gut vertreten. Von auswärts kamen eine Strandszene von M. LIEBERMANN, drei bedeutende Bilder von TRÜBNER, ferner gute Sachen von E. ORLIK, VOGELER, DREYDORFF, PALMIÉ, POTTNER, JULIE WOLFTHORN. Auch einige treffliche Kleinplastiken sind ausgestellt. Die drei Räume wurden von Prof. Billing-Karlsruhe mit solider und geschmackvoller Gediegenheit eingerichtet. O. HOWE

PERSONAL-NACHRICHTEN

BADEN-BADEN. Hier starb der bekannte Landschaftsmaler VICTOR PUHONNY, 70 Jahre alt, ein geborener Oesterreicher. Er gehörte einst als Offizier dem österreichischen Regiment an, das seine Garnison in Rastatt hatte. Die Motive für seine Landschaften, in denen er die Natur mit feinem Verständnis wiedergab, holte er sich zumeist aus Baden-Badens Umgebung und aus dem Schwarzwald. Werke von ihm befinden sich in der Vorhalle des Kaiserin-Augusta-Bades in Baden-Baden sowie im neuen Galeriegebäude und in der Aula des Polytechnikums zu Karlsruhe.

Redaktionsschluß: 27. April 1909 Ausgabe: 13. Mai 1909
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München





Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

JOHN LAVERY
MARY IN GREEN



JOHN LAVERY — AN DER SEE

JOHN LAVERY

Von H. S.

LAVERY ist nicht der Maler der großen Menge; nicht an ihren Geschmack appelliert seine Kunst und selten hat man daher auch auf den englischen „Season"-Ausstellungen seine Bilder gesehen. Aber trotzdem ist er kein Unbekannter geblieben; in der Stille wirkend, hat er sich einen großen Kreis von Freunden erworben, und die Tatsache, daß er jahrelang die Geschicke der International Society in England geleitet hat, zeigt, welch hoher Wertschätzung er sich besonders in englischen Künstlerkreisen erfreut. Ich glaube fast, daß man, trotz des nationalen Elements in seiner Kunst, ihm im Auslande, auf dem Kontinent allgemeineres Verständnis entgegenbringt als in England selbst; auf dem Kontinent auch hat er, der geborene Irländer, der die erste künstlerische Ausbildung in Schottland erfuhr, sich sein „Finish" geholt, in Deutschland sind seine besten Bilder entstanden und das, was ihn in England fast ganz abseits der großen Heerstraße stehen läßt, die Auffassung und im besonderen die Art seiner Farbengebung ist es, was ihn mit den Kunstanschauungen des Kontinents aufs innigste verbindet. Aber trotz alledem ist er ein typischer Vertreter von Englands Kunst; seine Gestalten sind englisch oder besser gesagt keltisch, nicht nur der äußere Typus, auch der Geist, die Seele dieser Rasse hat in ihm einen Darsteller ohne gleichen gefunden.

Eine innige Freundschaft mit Whistler hat ihm in frühen Jahren seinen Weg gezeigt und unbewußt ist er von ihm beeinflußt worden; Whistler und der Altmeister Velazquez haben seiner Kunst, im besonderen seiner Bildniskunst, Paten gestanden; doch ist er, der in England so ganz seine eigenen Wege geht, den Vorbildern nicht blind gefolgt, selbständig hat er das bei ihnen Geschaute verarbeitet und in seine eigene Welt übertragen. Wunderbar ist es, wie die retizente Natur des Künstlers, das fast Scheue in seiner Persönlichkeit überall vernehmlich aus seinen Schöpfungen spricht.

Laverys Begabung ist eine vielseitige; nicht im Porträt allein, das in erster Linie seinen künstlerischen Ruf begründet hat, leistet er Außerordentliches; sein dekoratives Wandgemälde im Stadthaus zu Glasgow, „Musik,

Bildhauerei, Malerei, Architektur und Schiffbaukunst“ zeigt, daß er auch solche Aufgaben weit ab von den ausgetretenen Geleisen zu lösen vermag und seine Landschaften verraten bei aller Vielseitigkeit der Vorwürfe ein so intensives Erfassen des Charakteristischen, eine Beherrschung der malerischen Ausdrucksmittel, daß man ihn auch hier den Besten seiner Landsleute zuzählen darf. Aber ohne Zweifel liegt die Hauptstärke seiner Kunst im Porträt.



JOHN LAVERY MUTTER UND KIND

Die Porträts Laverys sind individualistisch bis zur höchsten Potenz, individualistisch wie die Wahl seiner Modelle. Lavery, der heute zu den gesuchten englischen Porträtisten gehört, ist kein Porträtist in dem gewöhnlichen Sinn des Wortes. Er schafft keine Porträts in strengem Sinne, keine photographisch-malerische Darstellung mehr oder minder wichtiger Zeitgenossen. Was Lavery malt, ist die Idee, seine Idee, wie sie sich in seinem Haupte während des Schaffens entwickelt, und nicht selten muß das Objekt hinter dieser Idee zurücktreten. Es wäre verwunderlich, wenn er damit nicht bei der Zunft der Beckmesser, Philister und Sachverständigen angestoßen hätte, und noch heute, nachdem der Erfolg dem Künstler recht gegeben hat, stehen viele beiseite und fragen sich, ob das ein Bild ist. Die Kritik hat Lavery wohl nie verhätschelt, am wenigsten in England, das ihn nicht versteht, und dem seine Offenbarung noch nicht geworden ist. „Lavery hängt nicht in der Royal Academy“ und deshalb ist der Standard für den normalen Durchschnittskritiker in England nicht erreicht. Aber Lavery hat seine Anerkennung an anderen Plätzen gefunden, und in deutschen, französischen und amerikanischen Galerien hängen seine Bilder. Das Luxembourg-Museum besitzt eines seiner



JOHN LAVERY
SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS
MIT SEINEM TÖCHTERLEIN

feinsten Werke, den „Frühling“ (Abb. S. 425). Mit diesem Bilde hat der Künstler eine neue Periode seines Schaffens begonnen, eine Periode, in welcher er seinen Kennern bisher verborgene Töne des Ausdruckes fand. Das Thema „Jugend und Frühling“ ist Laverys Lieblingsthema, immer neue künstlerische Ausdrucksformen hat er dafür gefunden, in allen die gleiche tiefe Empfindung, die uns das Luxembourg-Bild als eines der feinsten und zartesten Frühlingsgedichte erscheinen läßt, die jemals in Farben geschaffen worden sind.

In dieselbe Kategorie von Bildern gehört das Gemälde „Mary in Grün“ (Abb. geg. S. 417). Wieder ist es nicht so viel das Porträt, welches den Künstler fesselt, als eine neue Variation des „Frühlings“, der Zukunft und der Mysterie des Daseins. Ein junges Mädchen sitzt einfach auf einem Stuhl. Die Figur, obgleich lebensgroß, scheint sich im Bilde zu verlieren, kindlich und zart. Das Ganze ist frei von Pose. „Mary in Grün“ ist dasjenige der Bilder des Künstlers, das von seinen Freunden als das intimste bezeichnet wird. In keinem anderen Bilde hat er so frei gesprochen, in keinem anderen auch hat er so frei mit der Farbe gewirtschaftet wie in diesem. Lavery ist kein Tausendkünstler der Farbe, er macht keine erstaunlichen Tricks und er vermeidet leichte und marktschreierische Effekte. Seine Farben entwickeln sich selbständig und natürlich. Sie wachsen aus einander heraus, wie sich eine Rose in ihren Schattierungen entfaltet. „Mary in Grün“ ist ein Sonett in Farben, das man versteht und das zu Herzen geht. Laverys Konzeption der Farbe ist das eigentliche Charakteristische seiner Kunst. Seine Bilder sind alle mehr oder weniger von dieser seiner Haupteigenschaft beeinflußt. Wo andere in Strichen arbeiten und massige Linien schaffen, um charakteristische Typen zu formen, legt er Farben an, schafft Töne und entwickelt aus der Farbenwirkung heraus die Stimmung oder Charaktereigenschaft, die er zu erzielen wünscht. Die Farbe ist das Leitmotiv, mit dem er seine Ideen verkündet, und besonders in diesem Punkte unterscheidet er sich von seinen englischen Kollegen. Die englische Kunst hat in ihrer Entwicklung andere Wege eingeschlagen wie die deutsche. Die englischen Maler, abhängig von den Eindrücken ihrer ersten Jugend, von dem eigentümlichen Klima Englands, das auf der einen Seite durch eine mit Wasserdünsten geschwängerte Luft scharfe Kontraste schafft, auf der anderen wieder die Ursache für die oft nebelige Farbengebung vieler englischer Maler geworden ist, haben mit anderen Augen sehen gelernt. Zudem besonders hat die englische Porträtkunst immer etwas Konventionelles an sich gehabt. Lavery hat zu denen gehört, die unter den englischen Malern diese Bahn zuerst verlassen haben. Er hat *seine* Farben gesehen, er empfindet *seine* Farbenkompositionen verschieden von den anderen und er malt



JOHN LAVERY — POLYHYMNIA



JOHN LAVERY
KROCKET



JOHN LAVERY MISS Mc LAREN

dementsprechend. Die Farbe sagt ihm mehr als uns andern und wir müssen lernen, ihn in seiner Weise zu sehen, um ihn zu verstehen.

Lavery ist, wenn man diese seine Haupteigenschaft als gegeben annimmt, unbedingter Impressionist. Seine Bilder entfalten sich, ohne daß das Auge auf Details hängen bleibt, das Bild entwickelt sich aus einer Farbensymphonie heraus. Vielleicht hat er in den letzten Jahren in seiner rapiden Entwicklung sich mehr und mehr von seiner Ueberzeugung hinreißen lassen, aber er hat nicht zu manierieren begonnen. Er hat sich fortentwickelt von Bild zu Bild und seine Kritiker haben mit Interesse vor wenigen Jahren das Bild eines englischen Kirchenfürsten gesehen, in dem der Künstler sich auf vollkommen neuen Bahnen bewegte. Mehr als je hat in diesem Werke die Farbe dazu gedient, die künstlerische Idee zum Ausdruck zu bringen. Es ist aber mehr Aufmerksamkeit als sonst auf das Objekt selbst verwandt worden, die Wirkung ist plastischer als man es sonst bei den Bildern Laverys gewöhnt ist, der Hintergrund weniger durchgeführt. Lavery ist ein Künstler der Milieus. Er schafft in seinen Porträts Milieus und er sucht sich seine Modelle besonders gern unter den Frauen der englischen Gesellschaft. Was Wunder, daß die Frauen der schönen Welt zu ihm strömen, um sich von ihm verewigen zu lassen. Unter ihnen hat er seine besten Typen geschaffen. Die Frauen der englischen Gesellschaft, die schon so manchen englischen Künstler vor eine schwere Aufgabe gestellt haben, diese Frauen, Leben atmend und das Leben liebend, sind seine Objekte geworden, und er hat sie gemalt wie wenig andere vor ihm. Es ist nicht das leidenschaftliche Moment, das er in der Frau sucht und entdeckt, er sieht in ihnen das Ruhige, das sehn-

lichst Suchende, die große Frage nach verborgenem Glück.

Von allen Malern der modernen englischen Porträtkunst ist Lavery derjenige, der es verstanden hat, am besten mit der Farbe zu charakterisieren. Lavery aber ist kein Streiter, er liebt es nicht, in die Oeffentlichkeit gezogen zu werden, und nur selten ergreift er das Wort zu künstlerischen Tagesfragen. Er ist von jeher seine eigenen Wege gegangen und er geht sie auch heute, nicht unempfänglich für Kritik, aber nicht der Tagesströmung folgend. Er ist ein Künstler, mit dessen Werken man vertraut werden muß, ehe man sie lieben lernt.

GEDANKEN ÜBER KUNST

So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild sollen machen, werden Etliche sprechen· nach der Menschen Urtheil. So werden dann die Andern nit nachgeben und ich auch nit. Ahn ein recht Wissen, wer will uns dann das Gewiss machen?

Aber unmöglich bedunkt mich, so Einer spricht, er wisse die beste Mass in menschlicher Gestalt anzuzeigen. Dann die Lügen ist in unserer Erkanntnuss und steckt die Finsternuss so hart in uns, dass auch unser Nachtappen fehlt. Albrecht Dürer

ÜBER NATURSTUDIUM

Von H. Konsbrück

I.

Eines Abends geriet ich in der Osteria eines Rivieranestes an den Tisch zweier Maler, die über ihr Handwerk, besonders über ihre Arbeitsmethoden sprachen. Ich machte mir nach der Sitzung mit den Wortgladiatoren kurze Notizen, nach denen ich das Gespräch heute wiedergebe. Zu bemerken ist, daß der erste Maler strengster Naturalist war, der zweite Maler war sein Antipode.

Der erste Maler: „Sie glauben nicht, welche seelische Depression sich meiner bemächtigt hat, seitdem ich unter diesem gesegneten Himmel lebe. Mein ganzes bisheriges Studium, dessen Resultate mich dank meines Fleißes freuten und wirtschaftlich vorwärts brachten, kommt mir hier so töricht, so dumm und albern vor, daß ich in einem permanenten Katerzustand umherlaufe. Ich gleiche einem Manne der Wissenschaft, der am Ende eines langen, arbeitsamen Lebens einsieht, daß seine Forschungsmethoden und damit alle seine Resul-



JOHN LAVERY — DIE ROTE HÄNGEMATTE



JOHN LAVERY — JUGEND UND ALTER

tate falsch waren. Die Methode versagt plötzlich bei einer Neuerscheinung, das System stimmt nicht mehr — ich wurde hier hilfloser als ein Kind. Und dabei war ich hierhergekommen, um Wasser, bewegtes Meer malen zu lernen. Technisch begabt, zweifelte ich nicht an dem Erfolg — denn ich bezwang bisher jedes Objekt — und nun sitze ich hier schon seit Wochen, male Wasser — und es geht nicht. Wäre ich ein asiatischer Despot — ich ließe dieses der Darstellung trotzende Ungeheuer „Meer" mit Geißeln peitschen — als deutscher Maler darf ich mich nach meiner täglichen Niederlage täglich an Wein berauschen. Es ist elend, verteufelt elend".

Der zweite Maler: „Ich verstehe Ihren Gram nicht ganz, trotzdem ich seine Intensität fühle. Sprechen Sie deutlicher, vielleicht kann ich Ihnen raten".

Der erste Maler: „Deutlicher sein, das will ich gern — daß Sie mir indessen raten oder helfen können, das bezweifle ich aus guten Gründen. Wie ich Ihnen sagte, kam ich an diese Küste in der Meinung, daß das ewige Meer ein „Objekt", gleichsam ein Modell sei. — Ich glaubte, man müsse es darstellen, wiedergeben können, wie ein Fruchtstück, einen Baum, ein Tier, wie einen Kopf, oder einen Akt. Wasser, Meermalen, was mir in meinem Haushalt und Bestand noch fehlte, mußte hinzugelernt werden; dann, so wähnte ich, hätte ich die Welt schildern können, und gerade bei diesem letzten der Faktoren, da versagt mein Können und meine Kunst; jede Welle, die an diesen Klippen zerschellt, ist ein dröhnendes Spottlied auf mein Tun! Sagen Sie mir, bitte: können Sie einen Akt malen, der jede Sekunde eine andere Pose einnimmt??"

Der zweite Maler: „Das kann ich natürlich *nicht*, das ist unmöglich, aber Ihre Frage läßt mich klarer sehen: Sie leiden unter der Beweglichkeit Ihres Modells, der See, und sind außer Stande, einen der ewig wechselnden Zustände festzuhalten! Es fehlt Ihnen an Zeit, an Bewegungsschnelligkeit!"

Der erste Maler: „Das ist's! Das ist's ja gerade!! Man kommt der Modellerscheinung nicht nach! Wandere ich mit meinem Malkasten durch eine Heide, dann habe ich bei Fleiß und Geschicklichkeit eine Viertelstunde Zeit, um die Stimmung wenigstens skizzenhaft festzuhalten. Es geht — : 15 Minuten



JOHN LAVERY
DER FRÜHLING



JOHN LAVERY
MISS B.



JOHN LAVERY — MARKTPLATZ IN TANGER

sind lang, es sind 900 Sekunden; und wenn der Wechsel in Licht und Landschaft auch schnell genug ist, man kommt immerhin flüchtig nach. Hier an der See, da ist alles vergeblich. Man hat ja nicht *eine Sekunde*, nicht den 900sten Teil der sonst schon knapp bemessenen Zeit — das *Auge* kommt nicht einmal nach, geschweige denn die Hand. Jede Welle ist ja wesentlich anders als die Vorgängerin, als die Nachfolgerin. Sie gleichen sich, wie die uniformgekleideten Soldaten eines Heeres — *alle sind grundverschieden!* Welch plumper Unsinn ist es doch, hier, wie wohl überhaupt, von Gleichartigkeit, gar von Gesetzmäßigkeit zu sprechen!! Die einzige Regel ist die Ungleichheit! Die Wissenschaft mag von Wellenbewegungen, von Gesetzen reden, damit rechnen — uns Malern fehlt einfach die Fähigkeit, die sichtbaren Wellen darzustellen!"

Der zweite Maler: „Sie haben recht, das Problem bleibt unlösbar, solange Sie an „Modellstudium" in unserem landläufigen, falschen, wissenschaftlichen Sinne glauben. Als Forscher werden Sie stets ein inneres Unglück erleben, selbst wenn Sie 100 Jahre in diesen Klippen hocken. Sie werden — verzeihen Sie — am Schluß so dumm sein wie am ersten Tag! Naturstudium in Ihrem Sinne habe ich schon lange aufgegeben — gerade, weil ich schon vor Jahren gleich Ihnen hier den Pinsel schwang. Der mit Farbe beschmierte Fetzen Leinwand wurde damals der beleidigten See als Sühnopfer gespendet: mein Ergebnis war



JOHN LAVERY — DIE SCHWESTERN



JOHN LAVERY BADESTRAND



JOHN LAVERY MÄDCHENBILDNIS

nicht nur dem Ihrigen gleich — es ist ausgeschlossen, daß man den ewigen Wechsel nach der Natur fixieren kann —, es bestand sogar in der Einsicht, daß man, was Farbe und Leuchtkraft derselben anbelangt, als einzig berechtigten „Naturalisten“ einen Glasmaler gelten lassen könnte, dessen Bilder, dessen Farben vom wirklichen Licht gesteigert, unterstützt werden. Ist erst das Himmelslicht selbst im Spiel, dann kann man mit ihm konkurrieren — fehlt es, dann ist unsere Farbe eigentlich ein elender Dreck! Als „Naturalist“ verunglückt man nicht erst auf hoher See — man läuft nicht einmal glatt vom Stapel.“

Der erste Maler: Ich fühle, wie sehr Sie, leider, recht haben. Ich dachte schließlich, die eigene Unfähigkeit durch das leistungsfähigere Auge der Kamera zu korrigieren, die, wie Sie wissen — $^1/_{100}$ der Sekunde und weit weniger gebraucht, um einen Naturzusammenhang zu bannen. Ich wußte mit meinem optisch-mechanischen Auge nicht nur Licht, Luft, Wasser und Sonne zu bringen — ich habe sogar mehrfach von ein und derselben Stelle aus zwei Aufnahmen gemacht, um Zustandsdifferenzen des Wassers zu bekommen. Auch das ist gelungen und doch bleibt das scheußliche Gefühl, daß ich gerade zwei Momente aus einer endlosen Zahl gewonnen habe: *welcher* Augenblick der Wellen- und Seebewegung taugt also für mich? Bleibt nicht auch die beste Kamera weit hinter der Erscheinungsvielheit zurück? Müßte man nicht, um konsequent zu sein, einen Kinematographen aufstellen?? Und selbst dann noch — hätte man nicht damit immer erst „Naturmomente“, — Zufälligkeiten? Man wäre noch immer himmelweit von einem „Bilde“, von einem *Kunstwerk* entfernt, wie es mir wenigstens im Inneren vorschwebt.“

Der zweite Maler: „Sie sprechen Ihre richtig abgelesenen Beobachtungen aus, Sie Wissenschaftler! Wenn mich etwas wundert, dann ist es nicht Ihre hier an der See gemachte schmerzhafte Einsicht in die Unmöglichkeit: Natur abzuschreiben — ich wundere mich, daß Sie nicht schon bei Ihren sonstigen Naturstudien längst zu demselben Resultat gekommen sind. Haben Sie je ein wirklich unveränderliches Objekt — ein sich stets gleichbleibendes Modell gesehen? — — —? Ihr Stutzen ob dieser Frage zeigt mir, daß Sie den Kern derselben fühlen. Es gibt für mich keine unveränderlichen Modelle oder Objekte. Haben Sie je mit dem Skizzenbuch vor einer schönen alten Eiche gesessen? — Gut, ist Ihnen nicht aufgefallen, wie sich die Licht- und Schattenmassen bei Sonnenschein sichtbar verschieben? Sie verstehen, daß ich nicht die wirkliche Bewegung der Aeste und Blätter meine, die schon der feinste Lufthauch hervorruft — ich meine nichts, als die sichtbare Beleuchtungsveränderung in der Erscheinung des Baumes —, mit der allein wir Maler ja etwas zu tun haben.



JOHN LAVERY — BRÜCKE IN GREIZ



JOHN LAVERY VERA CHRISTIE

Noch deutlicher: Ich spreche von der dauernden, stark merkbaren Veränderung in unserem *Sehbilde!*

Weiter: „Sie haben doch wohl schon Porträt gezeichnet oder gemalt? — Schön! Ist Ihnen nie die starke, oft ungeheuerliche Veränderung in den Zügen, im *Ausdruck* eines Menschen aufgefallen? Alle Menschen, besonders Frauen, wechseln doch sichtlich den Ausdruck, selbst wenn Sie die annähernd gleichen Beleuchtungsverhältnisse wieder herstellen können: Nordlicht, Fenstervorhänge u. s. w. — Sie verstehen mich. Ich spreche wiederum nur von dem Widerspiegeln der inneren, psychischen Vorgänge im Antlitz des Modells — und diese Sehbildänderungen sind genau so schnell und deutlich sichtbar, wie der Wechsel Ihres unbändigen Modelles „See", wie der Beleuchtungswechsel der Eiche.

Sind Sie nie in Verzweiflung geraten, wenn man in einer Malschule einen sogenannten Bewegungsakt stellte? mit der stupiden Forderung, man solle diesen angeblich bewegten Körper zeichnen? Ich sah einst einen Neger posieren, der eine Stange hielt und so tun sollte, als stoße er, aufrechtstehend, ein Boot ab; diese Schifferstellung dauerte Sekunden —! Dann stand da ein Mensch in sinnloser Pose, der einfach eine Stange in den Händen hielt. Vom Modell war das ganz natürlich, denn auch der Stärkste und der Geübteste kann nicht dauernd eine Bewegungsstellung innehalten —: ist Ihnen der Wechsel *in solchen Fällen* nie aufgefallen?? Scheint er Ihnen etwa anders zu sein, als der Wechsel des Meeres, des Baumes, des Kopfes — vor allem der der Beleuchtung??"

Der erste Maler antwortete nicht gleich, man sah ihm an, daß er innerlich stark mit dem Problem rang. Nach einer Weile sagte er bestürzt: „Wenn Sie recht haben — und das scheint mir der Fall zu sein — dann wäre

ich ja auf einem Irrweg gegangen — ewig getrennt vom Ziel durch eine unüberschreitbare Kluft!!"

Der zweite Maler: „Wenn Sie statt Kluft: — „Sumpf" sagen, ist das Bild noch besser. Ich gestehe Ihnen offen, daß ich darunter den heute stärker als je ausgebreiteten Sumpf des *Naturalismus* meine. Ich habe die ruchlose Ansicht, daß der Naturalismus nicht einmal der Anfang, sondern einfach das Ende, der Tod der Kunst ist. Solange Sie sich nicht à la Münchhausen am eigenen Schopf hinausbefördern — solange kommen Sie tatsächlich nicht weiter. Sie haben, denke ich, begriffen, was ich Ihnen an den sogenannten „Objekten": See, Baum, Kopf, Akt vor Augen führte. Sie sahen: es ist Wahn, Irrtum, zu glauben, daß Sie ein Objekt nachbilden, wenn Sie mit der Palette davorstehen. Sie bilden stets nur das Bild nach, das Sie im Auge haben und dieses Bild wechselt beständig. Uebrigens merke ich hier erst, daß ich Ihnen einen höchst wesentlichen Wechsel eben gar nicht genannt habe. Es ist der Wechsel *in Ihnen*, Verehrtester, der es macht, daß Sie einmal „Dur", das anderemal „Moll" gestimmt sind. Glauben Sie denn, Ihre eigenen Zustände, Ihre momentane Körperverfassung, Ihr Befinden — alles das wirke nicht auf die an sich schon wechselnden Bilder der Außenwelt ein, also, daß Sie heute alles: Schön, stark, voll, freudig sehen und empfinden und morgen sehen und fühlen Sie nichts als die Gegensätze? Unser Endschluß ist eben, daß wir *immer* eine ewige Veränderung unserer inneren Sehbilder erleben; *wir* sind gleichsam Kinematographen — an deren Linse vorbei eine unendliche Kette, ein Streifen von Eindrücken vorüberläuft. Nun sagen Sie mir bitte — welchen der unzählbaren Momente im Dasein, welchen Zustand malen Sie eigentlich, wenn Sie Ihr Handwerkszeug „vor der Natur" gebrauchen??"

Der erste Maler: „Streng genommen: Keinen! Es ist nur eine ungenaue Beobachtung zu glauben: wir malen Objekte! Wir malen nicht ihre Außenhaut, sondern immer nur, was wir von einem Ding oder Zusammenhang *innerlich sehen und behalten!* Darum kommt man auch in Malerkreisen und -Schulen so schnell zu den verschiedenen „Seh-Methoden", deren Zweck eine Vereinfachung des Sehbildes ist. Man nennt heute dieses Ergebnis vielfach schon Stil — ich frage wohl mit Recht, ob wir hiermit schon eine erschöpfende Definition von „Stil", von Kunst haben.

Es könnte sein, daß das Streben, die Dinge vereinfacht zu sehen, erst eine *Vorbedingung* ist. Daß es auf eine Uebung des inneren Gedächtnisses hinausläuft. *Das* versucht man" — — —

„Und man erreicht wirklich nur die Vorbedingung, das vereinfachte Sehen und ein dementsprechendes Malen", fiel der zweite Maler lebhaft ins Wort, „und bleibt dabei stehen, ohne den nun noch nötigen Endschritt zu tun": *Innere Bilder gleichsam aus dem Gedächtnis zu reproduzieren!* Man nimmt



JOHN LAVERY — MAURISCHER HAREM

die Resultate des sogenannten „künstlerischen Sehens" schon für „Kunst" hin! Man begnügt sich mit dieser eigentlichen Objektivarbeit, mit der Sehmanier. Man bildet diese „innere Technik", wie ich sie im Gegensatz zur Handarbeit nennen möchte, oft zu hoher Vollkommenheit aus — *ohne dann damit etwas zu sagen, zu schenken.* Die liebe Welt nimmt aber die Vorbedingungen gern als „Kunstwerke" hin — und fühlt meistens nicht einmal, daß es besten Falles weitausgeführte Naturstudien sind. Darum sind ja unsere Ausstellungen, zum Teil sogar unsere Sammlungen oft so öde, weil man immer wieder den nur bildmäßig fertig gemachten Studien begegnet, — so verflixt selten aber einem echten Werk. Haben Sie schon einmal überlegt, wie weit die Denkfähigkeit — ja nur die Denkwilligkeit in dieser Richtung geht? Nimmt man etwa gern von einem Künstler das, was er gibt, als Geschenk hin — also, daß man innerlich bereichert davon geht? Etwas vielleicht vorher Niegesehenes, etwas, das alle Prozesse des inneren Umschmelzens durchgemacht hat — also, daß es von jeder Schlacke frei erscheint? Will man etwa gesunde, kräftige Früchte vom Baum des Lebens? Ich könnte Ihnen erzählen, daß die sonst höchst friedlichen Bürger einer schönen Stadt mobil machten, revolutionierten — bloß, weil man sie mit einer Kostbarkeit beschenken wollte, deren Wert ihnen fremd, unsichtbar war.

(Der Schluß folgt)

DIE PILOTY-SCHULE

Karl von Piloty (1826—1886) ist einer der wuchtigsten Akzente der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, er ist es und wird es bleiben trotz aller Absprechereien, die in den letzten Jahrzehnten an ihm gemäkelt und gezerrt haben. Diese Bedeutung ruht aber nur zum geringeren Teile auf seiner eigenen Kunst: da ist er nicht viel mehr als ein geschickter Importeur, der im geeigneten Augenblick den koloristischen Realismus Belgiens und Frankreichs in Deutschland einführte; nur zu deutlich erkennt man, wie ihn Delaroche, Gallait und de Bièfve inspirierten. Seine fortwirkende Kraft beruht vielmehr auf seiner Tätigkeit als Lehrer, auf der ganz eminent feinen Witterung, die er, sich selbst gegenüber ziemlich kritiklos, für wirkliche malerische Begabungen besaß. Man muß es ihm zu hoher Ehre anrechnen, daß er seinen Schülern nicht gewaltsam seine Art aufdrängte. Er verstand es, sie zu geschickten Technikern zu erziehen (soll er doch einmal gesagt haben, er getraue sich, aus jedem Bauernburschen, der Auge und Hand habe, einen — im technischen Sinne! — vollendeten Maler zu machen), im übrigen aber ließ er sie auf ihre Fasson selig werden. Diese Lehrmethode fand unter der begabten Jugend jener Zeit viel Anklang und veranlaßte, daß sich im Atelier Pilotys, der seit 1856 Professor, seit 1874 Direktor der Münchner Akademie war und bis zu seinem Tode (21. Juli 1886) eine ausgedehnte Lehrtätigkeit entfaltete, die besten der jungen Kunstbegeisterten zusammenfanden. Es sind darunter Leute, die späterhin Führer in entscheidenden Richtungen der deutschen Kunst wurden, und um deren Namen sich der immergrüne Kranz der Unsterblichkeit windet.



JOHN LAVERY MISS LILY ELSIE ALS LUSTIGE WITWE

Unter solchen Umständen muß eine Ausstellung der Frühwerke der zahlreichen Piloty-Schüler auf alle Fälle etwas Anziehendes, Reizvolles und Verdienstliches haben. Das sagten sich wohl auch die Leiter der *Galerie Heinemann* in München, die uns im April und Mai eine auserlesene Piloty-Schule-Ausstellung in ihren schönen Räumen zeigten. 65 Künstler mit 268 Bildern und Studien zogen auf, und darunter fehlte keiner der berühmten Namen der Piloty-Schüler. Freilich war da auch manches weniger Wertvolle: Atelierakte und ›gemalte Unglücksfälle‹, wie

der alte Schwind boshaft die Auswüchse der Pilotyschen Historienmalerei nannte, aber daneben auch wieder welche Köstlichkeiten! An einer Wand hingen LEIBL und HABERMANN beisammen: auf ihr ruhte also der besondere Nachdruck, namentlich da Habermann hier mit Frühwerken aus den siebziger Jahren von außerordentlicher Qualität vertreten war. Von Leibl stammte das frei und groß gemalte Bildnis seines Ateliergenossen SZINYEI-MERSE, eines heute fast vergessenen Magyaren, der das enfant terrible der Piloty-Schule war. Einige Bilder seiner Hand lassen erkennen, daß ihn die Lichtprobleme Manets, denen der Franzose seinen Ruhm verdankt, schon vor diesem beschäftigten, und daß ihm das Wesentliche des Impressionismus schon vor den Parisern aufgegangen war. Dieser Szinyei-Merse ist die große Entdeckung dieser Ausstellung. Daneben gibt es allerlei kleine Entdeckungen: so, daß DEFREGGER einmal wundervolle Akte gemalt hat, daß dem dekorativen Charmeur MAKART, dem man ein ganzes Kabinett reservierte, einmal ein Frauenbildnis in ganzer Figur glückte, das etwas von der verhaltenen Kraft und stillen Vornehmheit der Präraffaeliten an sich trägt, daß ferner GABRIEL SCHACHINGER, der sich jetzt ganz auf seine Blumenstilleben-Malerei beschränkt, im Jahre 1873 Porträte malte, die sich an Tiefe der Charakteristik wie an Schönheit und Originalität des Tons mit jedem alten Meister messen können, daß RAUPP und WOPFNER in früheren Jahren einen ungleich weiteren Motiv-Kreis besaßen und breiter und zügiger malten ... Alle diese kleinen Korrekturen zusammengenommen, machen immerhin eine Revisionierung unseres Kunsturteils über eine gewisse Kunstrichtung und ein bestimmtes Zeitganzes notwendig. Es kommt hinzu, daß einzelne Kollektionen, die uns zwar nichts Neues sagen, immerhin die Bedeutsamkeit, welche einige der Piloty-Schüler besaßen, uns wieder mit Nachdruck ins Bewußtsein rufen: da sehen wir repräsentable Bildnisse von WILLIAM CHASE, ausgezeichnete Feinarbeiten von KARL GUSSOW, reizvolle Interieurs, die Meister GRÜTZNER in Tirol malte, eine sehr reichhaltige Kollektion des immer noch nicht nach Verdienst gewürdigten NICOLAUS GYSIS, der in allen Sätteln fest war, Sittenbilder von KURZBAUER und M. SCHMID, frühe, kraftvolle Arbeiten LENBACHS usw.

Aus all dem erhellt, daß der historische wie der ästhetische Wert der Ausstellung ein ganz hervorragender war, und daß man es nur bedauern kann, daß diese Bilder nach so kurzer Vereinigung wieder in alle Winde zerstreut wurden. GEORG JACOB WOLF

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Der malerischen Ausbeute von Vergnügungsreisen und Expeditionen pflegt man — und leider meist mit Recht — von vornherein etwas skeptisch gegenüberzustehen. Eine Enttäuschung im guten Sinne bietet einmal die Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen, die während der »Danmark-Expedition« nach dem nordöstlichen Grönland 1906—1908 von den beiden Dänen AAGE BERTELSEN (Nestved) und ACHTON FRIIS (Kopenhagen) hergestellt sind und die vorderen Räume der *Galerie Eduard Schulte* füllen. Es sind nicht nur die interessanten Motive — wunderbare Eislandschaften voller kühnster Bizarrerie und grandiose Steinhalden von eherner Ruhe —, es ist auch die Güte der Malerei selbst, die, mit feinstem Gefühl die unerhörte Farbenpracht dieser nördlichen Gegenden wiedergebend, diese Bilder weit über ähnliche Reiseschilderungen heraushebt. Auch die Porträtzeichnungen der beiden Künstler geben sich als sehr gute Leistungen zu erkennen. Sehr umfangreich ist die Kollektion von Werken des der schottischen Akademie entstammenden T. AUSTEN BROWN. Als Landschafter ist der Künstler jedenfalls erfolgreicher denn als Porträtist; er trägt eine gewisse Reserviertheit zur Schau, an deren Stelle man gerne etwas mehr inneres Leben sehen würde. Während die Landschaften KARL HEFFNERS (Berlin) eine kräftige, persönliche Note vermissen lassen — seine Bilder rufen Reminiszenzen an alle möglichen anderen Künstler wach —, dürfen wir von HANNA GERSON (München), die ein paar sehr gute, groß gesehene Landschaften ausgestellt hat, sicher noch recht Erfreuliches erwarten. ADOLFO LEVIER (Paris) zeigt interessante Versuche der malerischen Bewältigung bewegter Menschenmassen (namentlich Zirkus-, Chantant- und Kaffeehausszenen), die aber doch noch nicht weit über das Versuchsstadium herausgekommen sind. Das Gegenspiel dazu sind elegante Genrebilder, »das Interieur mit der Dame«, von FRANTZ M. MELCHERS (Brüssel), der sich als Fortsetzer der Kunst eines A. Stevens zu erkennen gibt, ohne aber dessen souveräne Sicherheit zu besitzen. Landschaften hängen ferner da von EDGARD FARASYN (Antwerpen), von ERICH NIKUTOWSKI (Düsseldorf), sowie einigen anderen Künstlern. Höchstes Interesse aber beanspruchen die Werke von CHARLES J. PALMIÉ (München), die ein unendlich zartes Farbenempfinden verraten und in konsequenter farbiger Stilisierung auf Blau und Violett abgestimmt sind. Palmié gehört zu der Gruppe von Künstlern, die das ganze Bild aus einzelnen Tupfen mosaikartig zusammensetzen; man kann ungeheuer brutale Wirkungen durch dies Verfahren erzielen, — Palmié dagegen verwertet es zu wahren Gedichten aus verdämmernden Nebelschleiern und weichem Duft. Eine seltsame Stimmung liegt über diesen Poesien, die trotz aller Zartheit nicht bleichsüchtig anmuten.

Schon wieder sind bei *Cassirer* etwa 20 Bilder von VAN GOGH ausgestellt. »Und will sich nimmer erschöpfen und leeren ...«. Diesmal aber sind ein paar ganz prachtvolle Dinge darunter. Erstlich das Selbstporträt mit dem roten Bart vor der Staffelei, das einen immer mehr gefangen nimmt, je öfter man es sieht; dann eine kleine, ganz zahme Landschaft mit kahlen Bäumen und einer Windmühle, deren Farbenauftrag erstaunlich dünn ist, und endlich ein in Farben glühendes Getreidefeld, ein Bild von unendlicher Raumwirkung. Neben solchen Fanfaren können die flauen Landschaften RENOIRS nicht aufkommen. Erfreulich unter dessen Bildern sind allein die wenig anspruchslosen, aber gut gemalten »Modistinnen«, sowie eine Szene am Wasser, mit Menschen auf einem Steg. MANET und MONET sind — nicht allzu hervorragend — vertreten.

Der übrige Raum des Salons ist den Werken der verstorbenen PAULA MODERSOHN eingeräumt. Einige kleine Stilleben von großer Ausdruckskraft und ausgezeichnetem Kolorit geben den besten Eindruck vom Talent der Künstlerin; in den meisten großformatigen Stilleben überwiegen wenig angenehme, morbide, trübe Töne, und bei den Porträtstudien wirken die Typen so unangenehm karikaturenmäßig, daß die Freude an der guten Malerei dadurch schwer beeinträchtigt wird. R. SCHM.

DÜSSELDORF. Um nicht mit der großen Ausstellung für christliche Kunst zu kollidieren, hat der *Kunstverein für Rheinland und Westfalen* seine Jahresausstellung diesmal früher eröffnet wie üblich. Wenn innerhalb des Vereins gewisse Rücksichten auf den Durchschnittsgeschmack nicht von der Hand zu weisen sind, so merkt man mit Staunen und Freude, wie in den letzten Jahren die



JOHN LAVERY
CHOU BLEU

Ansprüche des Vereinspublikums doch wesentlich höhere geworden sind. Eine mit Recht das Gesamtinteresse unserer heimischen Kunst gegenüber dem Vorteil des Einzelnen hochhaltende Jury wacht weit strenger wie früher darüber, daß eine gewisse Qualitätssphäre nicht unterschritten wird. Dazu kommt die verbesserte Art der Saalausstattung und der Anordnung, wodurch gerade die guten Bilder zu einer ganz anderen und viel vorteilhafteren Wirkung gelangen, als wenn sie wahllos mit dem Mittelgut durcheinander gehängt wären. Ohne daß besondere Schlager aus der Reihe von ca. 300 Kunstwerken hervortreten, machen die Säle einen durchaus sympathischen und achtenswerten Eindruck. Es ist das umso erfreulicher, als das Beste, was im Laufe des vergangenen Winters geschaffen wurde, sicher für die große Ausstellung, die am 15. Mai ihre Tore öffnet, zurückgehalten wurde. Ankäufe für den Verein sind zunächst in der Höhe von 25000 Mk. gemacht worden.

G. Howe

FRANKFURT a. M. Im *Kunstverein* stellt Schramm-Zittau aus. Neben Landschaften und Tierstücken, die meist aus Ausstellungen wohlbekannt sind, Städteansichten, als ein von dem Künstler neu betretenes Gebiet. Kleinformatische Veduten aus München und Frankfurt stellen sich das Problem, das flutende Leben der Straße zu fassen. Auch der in dieser Rundschau jüngst besprochene Fritz Rhein, dessen Bilder den Salon *Marie Held* diesmal füllen, zeigt in seiner Vedute des Potsdamer Platzes, wie man strömende Massen klar und überzeugend wiedergeben kann. Neben Schramm-Zittau im Kunstverein E. Bièler, Paris. Der seit der Schweizer Ausstellung im März 1908 hier wohlbekannte Schweizer präsentiert sich wiederum mit seinen scharfumrissenen Bauernköpfen aus der Schweiz. In der eigentümlichen Aquarelltechnik erfreut er durch Sicherheit, wenn auch bei seiner Suche nach charakteristischen Köpfen er leicht dem Absonderlichen in der Erscheinung huldigt. Als dritter ist Ph. Frank-Berlin mit Landschaften vertreten. Man denkt an Trübner, moderne Franzosen; trotz des vorhandenen Abstandes sind die Leistungen, die an einer gewissen Härte leiden, beachtenswert.

Bei *M. Goldschmidt & Comp.* stellt Friedrich Prölss 43 Gemälde aus. Man reagiert heute auf »die Plauderecke«, »eine Gewissensfrage«, oder wie immer solche Bilder betitelt sein mögen, nicht allein aus technischen Gründen ablehnend, sondern weil man das süßlich Larmoyante sich überhaupt gern vom Leibe hält; im Leben, wie in jeder Kunstart.



JOHN LAVERY — MARIA STUART AM MORGEN NACH DER SCHLACHT VON LANGSIDE



JOHN LAVERY — MARY IN SCHWARZ

Prölss verfügt aber über gediegene Mittel in seinen ganz anspruchslosen Tiroler Interieurs, unter denen »rote Uhr« und »Klostergang« hervorgehoben seien. Neben Prölss IDA CLAUSS, eine Schülerin Schramms-Zittau. Der Mehrzahl nach handelt es sich um Bilder von der bretonischen Küste und aus dem Leben der bretonischen Fischer. Die Künstlerin hat Tüchtiges gelernt, zeigt aber in ihrem Kolorismus noch zu viel Härten, in ihrer Naturwiedergabe einen auffallenden Mangel an Luft. z.

DÜSSELDORF. Herrn Direktor Frauberger, dem Leiter unseres Kunstgewerbe-Museums, ist es unter Mithilfe vieler privater Sammler gelungen, eine umfassende und bis in die frühesten Anfänge dieser Technik zurückgehende Ausstellung von Silhouetten zu veranstalten. Von dem ältesten überhaupt bekannten Blatte dieser eigenartigen Schwarzweiß-Kunst, einem von 1631 datierten Stammbuchblatt von Johannes David Schaeffer in Tübingen, bis zu den vollendeten modernen Arbeiten des Königsbergers Heinrich Wolff sind alle wichtigeren Meister und Meisterinnen der Silhouettenkunst in zahlreichen Proben ihrer von Phantasie, feinem Formensinn, sicherem Auge und fester Hand zeugenden Fertigkeit vertreten. Daß den reizvollen und intimen Schöpfungen der Frau Luise Duttenhofer geb. Hummel aus Waiblingen (1776—1829) vom Publikum eine ganz besondere Sympathie zugewendet wird, dürfte niemand wundern, der je etwas von den „köstlichen Gelegenheitsgedichten der Schere", wie sie diese selten begabte Frau hinterlassen, gesehen hat. Die Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum umfaßt weit über zweitausend Nummern. G. HOWE

MÜNCHEN. Im Kunstverein zeigte ein jüngerer Künstler, der in Düsseldorf seine Laufbahn begann, aber sich nun schon ganz in München akklimatisiert hat, ADOLF HELLER, in einer beachtenswerten Kollektion seine neuesten Arbeiten. Heller ist in erster Linie Porträtist, und zwar bevorzugt er als Modelle elegante junge und ältere Damen. Er läßt bei seinen Bildnissen keineswegs jene Ritterlichkeit vermissen, der man die Popularität als Damenporträtist verdankt, er ist aber zugleich meilenweit entfernt von der süßlich-glatten Allerweltsmalerei, die heute allerwärts so leicht überwuchert. Man kann seinen Arbeiten vor allem nicht abstreiten, daß sie koloristische Probleme behandeln, daß Heller neue Farbenakkorde fand, z. B. in der fein nüancierten

Nebeneinanderstellung eines blassen Rosa und eines herbstzeitlosenfarbenen Lila. Auch als Stillebenmaler debütiert Heller mit einigen hauptsächlich von dekorativen Gesichtspunkten geleiteten Arbeiten recht glücklich. Hier, wo seiner form- und farbschöpferischen Phantasie reicherer Spielraum gegeben ist als im strengen Porträt, kommt auch auf alle Fälle mehr Temperament und eigene Persönlichkeit zum Ausdruck.

MÜNCHEN. ALFRED ZIMMERMANN, von dem uns die Kunsthandlung Walter Zimmermann eine Anzahl guter älterer und neuerer Arbeiten zeigte, ist einer jener Künstler, die von der alten Schule weg den Anschluß an den malerischen Fortschritt fanden, freilich ohne dessen Exzentrizitäten, die seiner ruhig-vornehmen Art fremd sind, mitzumachen. Diesen Uebergang erleichterte ihm seine Schulbildung: er hatte bei Lindenschmit studiert, der seinerseits ein Schüler des Franzosen Couture war. Dieser künstlerische Stammbaum erklärt vollkommen Zimmermanns saftigen Kolorismus. Köstliche Farbenfreudigkeit, durch malerische Kultur gut im Zaume gehalten, spricht aus allen Arbeiten des Künstlers, der heute schon in der Mitte der fünfziger Jahre steht und also noch aus dem schwarzmalerischen Zeitalter herkommt. Sie läßt seine Akte frisch und saftig erscheinen und verleiht seinen idyllischen Landschaften und liebevollen Stilleben Glanz und Licht, sie bewirkt das innere Leuchten seiner vorzüglich komponierten Figurenbilder, die uns von Erntemühe und Ackerarbeit erzählen.

PARIS. AUGUSTE RODIN beabsichtigt, im Winter 1910 in Berlin eine Gesamtausstellung seiner Werke zu veranstalten. Eine sehr große Anzahl von Werken aus Privatbesitz werden für die Ausstellung gewonnen werden können, dagegen wird aber der französische Staat kaum zur Herleihung der ihm gehörigen Werke zu bewegen sein.

PRAG. Kaum haben sich die Tore der Ausstellung des Deutsch-böhmischen Künstlerbundes geschlossen, eröffnet der ›*Manes*‹ — die tschechische Secession — seine Mitgliederausstellung. Von korrespondierenden Mitgliedern haben sich A. RODIN eingestellt mit dem wundervollen Kopf eines verwundeten Kriegers, der jüngst in Berlin in der Akademie zu sehen war (s. unsere Abbildung Seite 349), ferner EDVARD MUNCH mit einigen Lithographien und WILHELM TRÜBNER, der ein glänzend gemaltes Bild eines Esels vorführt voll ungeheurer Lebendigkeit, und ein minder gelungenes Selbstporträt. Weiterhin fallen vor allem drei Arbeiten des Südslaven J. MESTROVIC auf, der vor kurzem eingehend in dieser Zeitschrift gewürdigt wurde (s. S. 285 u. f.). Besonders gefiel mir eine nackte weibliche Figur, die in tiefes Denken versunken, in halbliegender Stellung gebildet ist. Auch die anderen Plastiker, wie z. B. FRANZ BILEK, BOHUMIL KAFKA, JAN STURSA — bringen manch beachtenswertes Werk, wenn sie auch zum Teil durch eine allzu betonte Modernität ihre beste Wirkung vergeben. Dieses geradezu krankhafte Modernseinwollen um jeden Preis macht sich ebenfalls vielfach in den ausgestellten Gemälden bemerkbar, die sich dadurch geradezu bisweilen der Grenze nähern, hinter der das unfreiwillig Lächerliche anfängt. Trotz dieser beklagenswerten Entgleisungen ist jedoch der allgemeine Eindruck recht günstig. So bringt HUGO BÖTTINGER einen virtuos gemalten Spielsaal, der mit höchst geschickter Komposition treffliche Charakteristik verbindet und ein an Gaston la Touche erinnerndes, vornehm-gelbes Kolorit zeigt. B. DVORAK und ANTON HUDECEK führen uns böhmische Landschaften vor. Beachtenswert erscheinen ferner die Porträts von NECHLEDA. Auch OTTO OTTMAR zeigt starke Begabung; jedoch eine gewisse befangene Steifheit muß er sich noch abgewöhnen, die keine notwendige Folge bewußt dekorativer Gestaltungsprinzipien zu sein braucht. Der in Paris lebende Tscheche SIMON bringt außer einem Oelgemälde, das recht interessant einen Pariser Park in flimmerndem Sonnenlichte zeigt, eine Reihe ansprechender Radierungen. Mit größeren Kollektionen sind zwei Maler vertreten: OT. NEJEDLY und JAN PREISLER. Ersterem schadet die Fülle der ausgestellten Arbeiten; sie zeigt zu deutlich die Grenzen seiner Begabung, die unbedingt vorhanden ist, aber unter einem geradezu überhitzten Impressionismus leidet. Jan Preisler wandelt in den Bahnen L. v. Hofmanns; ob er jemals zu künstlerischer Selbständigkeit sich durchringen wird, scheint fraglich. Am interessantesten scheinen mir manche glänzend komponierte Skizzen, die hier und da durch höchst eigenartige Farbengebung überraschen, vielleicht wird von hier aus die weitere Entwicklung sich abspielen. — Der Kunstverein für Böhmen hat eine kleine, aber recht geschmackvolle *Verkaufsausstellung* veranstaltet, die dem Publikum gute künstlerische Arbeiten vorführt. Vielleicht hätte die Auswahl noch strenger gehandhabt werden sollen; aber das Gebotene bedeutet jedenfalls einen guten Anfang. DR. E. UTITZ.

WIEN. Es ist mit der Eröffnung der *Kunstschau*, über die ihrer Bedeutung entsprechend gesondert berichtet wird, das Höchstmaß an Ausstellungen erreicht worden. Eine der verdienstlichsten Unternehmungen verdankt das, wie sich's zeigt, für Belehrung leicht zugängliche Publikum der „*Albertina*", indem es eifrig alles studiert, was aus dieser Schatzkammer der Graphik ausgewählt wurde, um die ›technische Entwicklung der graphischen Künste" zu zeigen. Von den Inkunabeln bis zu den letztmodernen Blättern ist hier alles vereinigt, dem irgendwelche Wichtigkeit zugesprochen werden kann; selbstverständlich fehlen neben den Blättern, welche die verschiedenen Druckstadien demonstrieren, auch nicht die handwerklichen Instrumente, und selbst Fälschungen und Fehldrucke sind berücksichtigt. Auch der Kenner verweilt gerne bei besonders kostbaren Stücken wie der Vorzeichnung zu Dürers ›Heimsuchung‹, bei dem frühesten nachweisbaren Monotyp des Castiglione oder dem merkwürdigen Farbenholzschnitt des alten H. Knöfler. — Eine andere Art Nutzanwendung kann aus der Ausstellung gezogen werden, welche die Wiener „*Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*" im Salon *Heller* veranstaltet. Hier wird einmal vor der großen Oeffentlichkeit ein Rechenschaftsbericht über die kunstfördernden Unternehmungen dieser seit nahezu vierzig Jahren tätigen Vereinigung dargeboten. Da ist ihre Zeitschrift ›Die Graphischen Künste‹ mit dem wissenschaftlichen Beiblatt der ›Mitteilungen‹, da sind die ebenfalls für die Mitglieder bestimmten ›Jahresmappen‹ und ›Jahresprämien‹, aus denen hervorgeht, wie die reproduzierende durch die Originalgraphik überflügelt wurde. Die vornehmsten Griffelkünstler des Auslands sind ebenso wie die einheimischen vertreten, denen, wenn schon nicht eine Freistatt, doch ein Sammelpunkt gegeben ist. Eine Ergänzung finden diese von rein ideellen Absichten hervorgerufenen Originalpublikationen in den Verlagswerken der ›Gesellschaft‹, die kunstgeschichtlichen Inhalts sind oder wie die ›Bilderbogen für Schule und Haus‹ die Künstler vor Aufgaben der Reproduktionstechnik stellten. — Mit einem bisher in Wien, trotz den vielen internationalen Ausstellungen nicht zu Worte gelangten Schweizer Maler, dem Waadtländer



JOHN LAVERY
LADY EVELYN FARQUHAS



F. VON REZNICEK, † 11. Mai 1909
Phot. Atelier Veritas, München

EUGÈNE BURNAND, macht *Hirschler* bekannt. Die Originalzeichnungen zu den Gleichnissen des Evangeliums, als ›Les Paraboles‹ kürzlich in Paris erschienen, sind in einer nur leise getönten Kreidetechnik ausgeführt, ernsthafte Illustrationen, ohne sich durch den Text und durch Treue des Kostümes beengen zu lassen; auch die Landschaften in ihrer biblisch beruhigten Stimmung sind schöne Zeugnisse für die ausgeglichene Künstlerschaft Burnands. — Im Salon *Pisko* hat ARTUR HALMI eine ausgiebige Kollektion seiner Gemälde und seine für die ›Jugend‹ gelieferten Beiträge ausgestellt. Man wird über den Entwicklungsgang dieses ungarischen Künstlers unterrichtet, der von Munkacsy ausgegangen ist und im Münchener und Pariser Freilicht einem unaufdringlichen Realismus huldigte, wie die ›heimkehrenden Rompilger‹ und die frische Szene ›beim Friseur‹ es dartun. Jetzt ist Halmi dabei angelangt, allüberall, wo man auf Eleganz und gefällige malerische Auffassung hält, ein gesuchter Porträtist zu sein. — Man braucht nicht auf die retrospektiven Moden eingeschworen zu sein, um an den *Altwiener Sittenbildern* höchsten Gefallen zu finden. Es sind seltene Stücke, die jetzt bei *Miethke*, hiesigem Privatbesitz entliehen, zu einer schönen Galerie vereinigt wurden. Hauptmeister ist hier WALDMÜLLER (›Petersdorfer Kirchtag‹, ›Der Kuß‹ u. a. m.) und neben ihm DANHAUSER, dessen ›Liszt am Klavier‹ die Porträts der zeitgenössischen Pariser Musik- und Literaturwelt vereinigt; seine ›Verlassene‹ trauert an einem Meeresstrand, der im Hintergrund das Kastell von Korfu und die gegenüberliegende Küste deutlich erkennen läßt. Durch das figurale Element ist SCHWINDS Frühwerk ›Der Spaziergang‹ interessant. FENDI, RANFTL, der Soldatenmaler CARL SCHINDLER (die robuste, aber dabei feinfühlige Malerei des ›Rekruten‹ steht den modernen Bestrebungen nahe) erscheinen neben Malern, die mehr durch das Stoffliche ihrer Schilderungen fesseln wie EDUARD RITTER, WILHELM RICHTER und JOSEF MANNSFELD, dem übrigens in dem ›Kriegsrat im Jahre 1848‹ ein Interieurstück vom Range der besten holländischen Kleinmeister gelungen ist. K.

WIEN. Die anläßlich der 35. Jahresausstellung im Künstlerhaus zur Verteilung gelangenden drei goldenen Medaillen wurden zuerkannt: den Malern NIKOLAUS SCHATTENSTEIN für sein Gemälde ›Porträt der Frau Raoul-Auernheimer‹, HEINRICH TOMEC für sein Gemälde ›Habsburgwarte‹ und Prof. F. KALLMORGEN für ›Stürmischer Abend an der Zuydersee‹.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MANNHEIM. Zum Direktor der städtischen Kunstsammlung ist DR. WICHERT, bisher Assistent am Staedel'schen Kunstinstitut in Frankfurt a. M., ernannt worden.

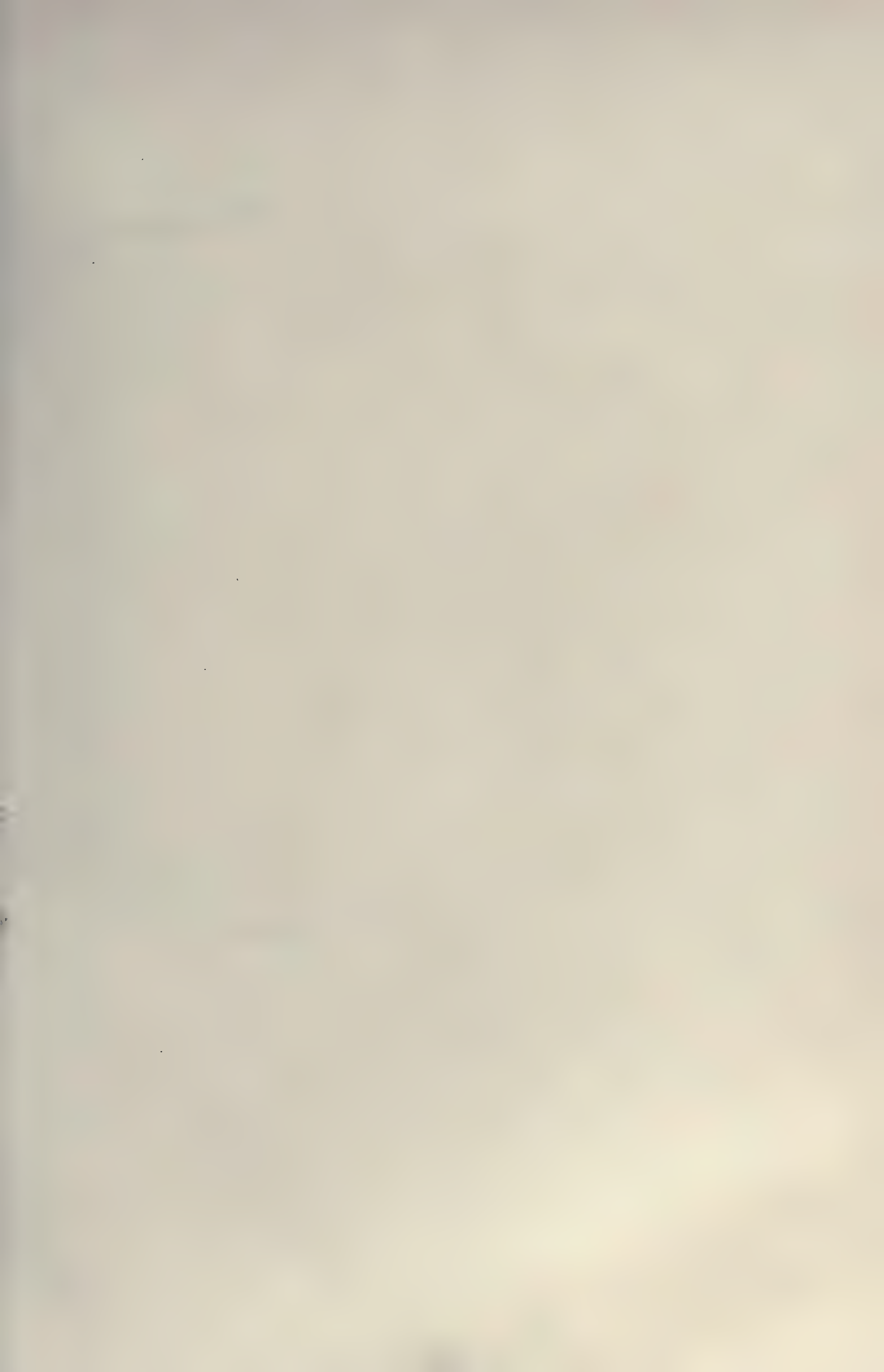
MÜNCHEN. Der Bildhauer ERWIN KURZ ist nunmehr in etatsmäßiger Eigenschaft zum Professor der Akademie der Künste hier ernannt worden.

MÜNCHEN. Wenngleich die amtliche Bestätigung noch aussteht, so steht nunmehr doch fest, daß Geheimrat VON TSCHUDI als Nachfolger Rebers die Leitung der Münchner Zentralgemäldedirektion übernimmt, und zwar sicherem Vernehmen nach schon am 1. September 1909. Die Genugtuung, Tschudi gewonnen zu haben, ist in den fortschrittlichen Kunstkreisen Münchens eine große, und man knüpft große Erwartungen an die Tätigkeit des Mannes, der sich in Berlin als Organisator so glänzend bewährt hat. — Als Nachfolger Tschudis in Berlin wird in erster Linie Professor Dr. L. Justi, Mitglied des Senats und erster ständiger Sekretär der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, genannt, dann auch wieder Anton von Werner.

MÜNCHEN. Am 11. Mai starb FERDINAND FREIHERR VON REZNICEK, der populäre Mitarbeiter des ›Simplicissimus‹, noch nicht 41 Jahre alt, an den Folgen einer Magenoperation. Reznicek, ein geborener Wiener, hatte seine künstlerische Ausbildung an der Münchner Akademie erhalten, malte aber nur ganz wenige Gemälde, sondern wandte sich schon sehr früh der Illustrationskunst zu. Als der ›Simplicissimus‹ vor etwa vierzehn Jahren zu erscheinen anfing, war Reznicek von der ersten Nummer an dabei, und abgesehen von gelegentlichen Seitensprüngen zu den ›Fliegenden Blättern‹ und der ›Jugend‹ blieb er dem Langenschen Blatte bis zuletzt treu und trug wesentlich zur Bestimmung seines Charakters bei. Man kann sich den ›Simplicissimus‹ ohne Reznicek eigentlich kaum vorstellen. Als Künstler ist Reznicek wohl nicht allzu hoch zu werten. Große Leichtigkeit des Strichs, Geschicktheit der Komposition und wohlorganisierter Farbensinn können ihm nicht abgesprochen werden, dagegen ist seine Kunst innerlich ziemlich leer, in ihrer tendenziösen Absichtlichkeit, ›pikant‹ zu wirken, verstimmend, manchmal beinahe salopp in der Zeichnung und häufig durch Wiederholung der Motive ermüdend. Wählt man aber etwa fünfzig oder hundert Arbeiten unter den mehr als tausend des Künstlers aus, so wird man daran sicher seine Freude haben und auch ein streng-kritischer Sammler wird diese wohl ausgesuchten Blätter gerne in seine Sammlung legen. Man findet die wertvolleren Zeichnungen Rezniceks besonders in seinen früheren Sammelwerken ›Sie‹ und ›Galante Welt‹, doch ist auch in seinem letzten Arbeitsjahr ein reizvoller Bilderzyklus entstanden, der die elegante, schicke Kunst Rezniceks, seine karnevalistische Lebensfreude, im besten Lichte zeigt: es ist die Serie, die den Titel trägt: ›Ein Tag aus dem Leben einer Weltdame‹. G. J. W.

MÜNCHEN. Am 10. Mai ist der Maler Professor LUDWIG THIERSCH im Alter von 84 Jahren gestorben. Zuerst Bildhauer unter Schwanthaler, wandte er sich nach kurzer Zeit der Malerei zu; Schnorr v. Carolsfeld, H. Heß und Schorn waren seine Lehrer. Im besonderen war er auf dem Gebiet der kirchlichen Malerei tätig, aber auch als Genre- und Porträtmaler hat er sich einen geachteten Namen gemacht.

Redaktionsschluß: 11. Mai 1909 Ausgabe: 27. Mai 1909
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München





CARL STRATHMANN — DANAE

Ausstellung der Berliner Secession



ULRICH HÜBNER — AUFKLARENDES WETTER

Ausstellung der Berliner Secession

DIE ACHTZEHNTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION 1909

Von Robert Schmidt

Die Berliner Secession blickt in diesem Frühjahr auf ein zehnjähriges Bestehen zurück. Ein solcher Abschnitt fordert dazu heraus, den zurückgelegten Weg zu überschauen, sich zu fragen: ist die Arbeit dieser zehn Jahre eine segensreiche gewesen, hat die junge Jubilarin ihre Daseinsberechtigung deutlich erwiesen? Sicherlich kann man diese Fragen mit einem „Ja" beantworten. Auf jeden Fall ist eine neue, frische Strömung in das Berliner Kunst- und Künstlerleben gekommen, seit 1899 sich die Spaltung vollzog. „Kampf hält die Kräfte rege"; so wirkte die oppositionelle Absonderung einer kleinen, fortschrittlich gesinnten Künstlerschar nicht nur auf diese selbst, sondern auch auf den zurückgebliebenen Koloß anfeuernd und auffrischend. Aber mit der Tatsache des Secessionierens selbst durfte es nicht sein Bewenden haben; erst eine zielbewußte Weiterentwicklung konnte die Secession zu einer wirklich beachtenswerten Macht machen. An Sympathien hat's ihr wahrlich nicht gefehlt — (welche „Secessio" brauchte darüber zu klagen?) —; nun aber hieß es, das Publikum fesseln, überzeugen. Oder, wir wollen sagen, sich ein Publikum schaffen und erziehen. Und diesen Zweck haben die Ausstellungen in der Kantstraße und später am Kurfürstendamm sicher erreicht. Wir freuen uns auf jede neue dieser Jahresrevuen — mehr als auf die am Lehrter Bahnhof —, weil uns eine große Reihe der Secessionskünstler eng ans Herz gewachsen ist. Wir können kaum erwarten, was wir Neues von Liebermann, Slevogt, Trübner und vielen anderen längst bewährten Kräften zu sehen bekommen. Und über eins brauchen wir uns nie beklagen: über Langweiligkeit. Hier ist eine der Wetter-

ecken, wo man den erfrischenden Wind einer jugendfrischen, starken Kunst aus erster Hand zu spüren bekommt.

Es ist klar, daß hier auch die Opposition im Publikum sich am ehesten regen muß, denn alles Ungewohnte, Unerhörte, Neue muß scharfen Widerspruch hervorrufen, — das ist Naturgesetz. Nirgend anderswo wird denn auch in Berlin heftiger polemisiert, schwerer verdammt und — herzhafter verlacht, wie in der Secession. So ist es immer gewesen, und so ist es auch diesmal.

Und, wenn wir ehrlich sein wollen: das Publikum hat mit seinem Verdammen und Verlachen in vielen Fällen nur zu recht. Das ist der wunde Punkt an den Ausstellungen der Secession, daß sie zu einem leider recht hohen Prozentsatz nach „Sensation" riechen, daß es fast den Anschein hat, als ob man absichtlich manchen Bluff dem geehrten Publico vorsetzt, damit es rechten Stoff habe zur Kritik, damit seinem Sensationsbedürfnis gehörig Rechnung getragen werde. Und das wäre doch traurig! Daß solche unglaublichen Geschmacklosigkeiten, solche unausgegorenen Kraftmeierprodukte, wie sie immer wieder für ausstellungswürdig befunden werden, dem Beschauer als „Kunstwerke" vorgesetzt werden, ist wirklich nicht ganz verständlich, da ernsthaft zu nehmende Künstler im Kreise der Secession doch genügend vorhanden sind, um ein Publikum voll zu beschäftigen, das ernsthaft den Willen hat, sich zum Verständnis guter Kunst zu erziehen. Es wäre wahrlich ein Verdienst der Ausstellungsleitung, etwa ein Zehntel der eingelieferten Werke in der Packkiste verschwinden zu lassen, denn durch sie wird eine zwiefache Sünde begangen: die Urheber werden dadurch, daß sie sich ausgestellt sehen, aufgemuntert zur Fortsetzung ihres frevelhaften Beginnens, und das Publikum wird in unverantwortlicher Weise irregeführt. Der Geschmack unseres Zeitalters ist leider wenig fest und von äußeren Einflüssen abhängig; wenn man nun Autoritäten des Geschmackes — und das sollen doch die anerkannten, künstlerisch schöpferischen Kräfte sein — Dinge für Kunst erklären sieht, die man auch beim besten Willen und bei dem allergrößten Entgegenkommen glatt ablehnen muß, wie soll man dann nicht ganz irre werden in seinem Urteil, wem soll man dann noch glauben?



LUDWIG VON HOFMANN DÄMMERUNG
Ausstellung der Berliner Secession

Man pflegt der Jury der Großen Kunstausstellung eine zu weitgehende Liberalität vorzuwerfen; sicherlich werden bei den Tausenden von Bildern und Skulpturen, die dort zusammenkommen, auch offenbare Talentlosigkeiten mit durchschlüpfen; aber Dinge, in denen Talentlosigkeit mit Großmannssucht sich verbindet, haben dort Gott sei Dank nie Aufnahme gefunden. Wir wünschen also der Secession beim Beginn ihres zweiten Dezenniums eine Regeneration. Nicht an Haupt und Gliedern,



❧ *Ausstellung der Berliner Secession*

❧ HEINRICH HÜBNER ❧
ANTIQUITÄTENSCHRANK



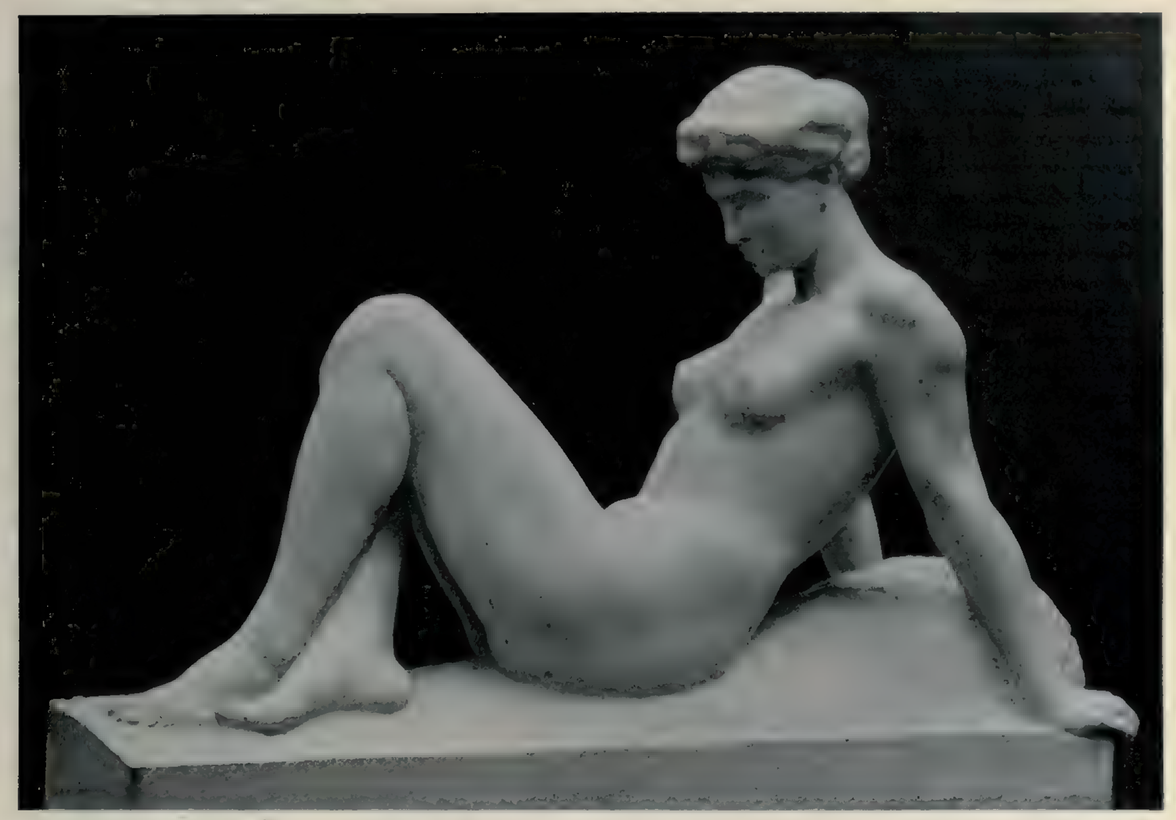
FRITZ KLIMSCH — RUHENDER JÜNGLING
Ausstellung der Berliner Secession

nur einige Glieder bitten wir sie abzustoßen; diese Selbstverstümmelung wird eine heilsame Tat sein, die den ganzen Körper gesund erhalten wird.

Nun einige Anmerkungen zu der diesjährigen Ausstellung.

Die übliche Kollektiv-Ausstellung ist diesmal den Manen Walter Leistikows geweiht, der einer der Hauptkämpfer für die Sache der Secession und eine ihrer bedeutendsten Persönlichkeiten war. Hier handelt sich's nicht um eine Apologie, wie letzthin bei Hans von Marées; hier legt die ausgezeichnete Auswahl von Werken eines allverehrten und bewunderten Meisters noch einmal Zeugnis davon ab, was er uns gewesen ist, und wie unendlich viel wir mit ihm verloren haben. Diese 15 Bilder, vom Beginn der 1890er Jahre an bis zu seinem Tode entstanden, geben einen wundervollen Ueberblick über das Schaffen des Mannes, der der Kunst ein neues, reiches Land erobert hat, ohne im geringsten revolutionär zu sein — ein Aristokrat zugleich und ein Poet. Eins seiner stillen, vornehmen Bilder wiegt Dutzende auf, die sich in den Nebensälen mit brutaler Aufdringlichkeit präsentieren, und die wie Eintagsfliegen vergangen sein werden, wenn man ihn unter die Klassiker der Kunst (horribile dictu!) einreihen wird.

Und ferner vermittelt uns die Secession in diesem Jahre die Bekanntschaft mit den Werken eines vor drei Jahren verstorbenen Künstlers, dessen Ruhm bisher nur spärlich über die Grenzen seiner schwedischen Heimat hinausgedrungen ist. Das ist Ernst Josephson, der als ein ganz vorzüglicher Porträtist sich erweist. Das beste Bildnis der Serie, ein Kniestück des Journalisten Renholm, ist bereits im Jahre 1880 entstanden und zeigt eine äußerst delikate Modellierung, verbunden mit einer überraschend lebendigen Auffassung. Etwas im Wesen dieses Künstlers erinnert an Leibl. Neben den Porträts wird uns noch eine der Phantasieschöpfungen Josephsons vorgeführt: der Nix (Abb. S. 463). Es ist eine schemenhaft matte Malerei, aber die packende Verkörperung eines Naturgefühls; es ist das Rauschen des Wassers, das vom Berge stürzt, das unheimlich geisterhafte Tönen und Singen, die sehnsuchtsvolle Melancholie, die in dem hingegebenen Spiel dieser mit geschlossenen Augen geigenden Figur ausgedrückt ist. Eine Analogie zu Böcklins Meeresbrandung, aber von einer rein lyrischen Natur gefühlt.



FRITZ KLIMSCH — RUHENDES MÄDCHEN

Ausstellung der Berliner Secession

LIEBERMANN hat außer einer sehr frischen Straßenszene aus dem Judenviertel in Amsterdam (Abb. S. 449) zwei Porträts geschickt. Ein kleines Herrenbildnis von prächtiger Ausdruckskraft und das große Porträt Rathenau, das den energischen zähen Arbeitsmenschen mit dem modern-nervösen Einschlag treffend kennzeichnet; auch die momentan impulsive Haltung ist sehr glücklich erfaßt, während die Umgebung, der Raum, doch etwas zu leer und monoton erscheint.

Das große Damenporträt, das SLEVOGT vorführt (Abb. S. 452), besitzt trotz großer malerischer Qualitäten nicht die zwingende Kraft wie manche seiner früheren Arbeiten. Und auch CORINTH zeigt sich nicht von der allerbesten Seite. Seine Orpheus-Parodie ist völlig mißglückt, die „Susanne im Bade“ ist als ein fideler Ulk zu betrachten, und auch in der „Bathseba“ ist es ihm nicht möglich gewesen, sich über das Niveau der gemeinsten Fleischlichkeit zu erheben. Wenn wenigstens noch lüsterne Pikanterie darin spukte; aber diese wabbelige Fleischmasse — übrigens vorzüglich gemalt — wirkt direkt abschreckend widerlich. Es ist ein Jammer, solche Begabung immer wieder an solche gesucht exzentrischen Vorwürfe verschwendet zu sehen. Auch MAX BECKMANN bleibt konsequent in seinem allzu nüchternen Realismus. Von innerem Gefühl für künstlerische Werte ist hier nichts zu spüren; ist dies aber ausgeschaltet: was bleibt dann noch von Kunst übrig? Bis jetzt ist Beckmann noch nicht über das zufällige Zusammenstellen einiger gut gezeichneter Akte und Aktgruppen (Abb. S. 450) herausgekommen. Und diese Akte sind von einer direkt grotesken Gequältheit, daß man fürchtet, sie könnten einen im Traum verfolgen. Es sind gemalte Moritaten, und die lederfarbenen Körper von einer solchen Häßlichkeit, daß man wirklich an der Wahrheit des Wortes verzweifelt, der Mensch sei die Krone der Schöpfung. Die Komposition der „Sintflut“ ist gleich Null; der „Untergang Messinas“ wäre würdig, zum Plakat für ein Kinematographentheater verarbeitet zu werden und die „Auferstehung“ dokumentiert sich als eine geschmacklose Rubensimitation. Und trotz allem hat Beckmann das Zeug dazu, etwas Großes zu leisten! Nimmermehr kann man LUDWIG VON HOFMANN Geschmacklosigkeit zum Vorwurf machen. Es ist wundervoll, wie er, in diesem Zeitalter der Formanarchie, immer wieder mit tiefstem Ernste

dem Problem des menschlichen Körpers nachgeht und sich dabei stets bemüht, wirklich etwas Schönes zu schaffen (Abb. S. 442). Weichheit und geschmeidiger Rhythmus sind die Grundelemente seiner Kunst, denen die Prinzipien der dekorativen Malereien HODLERS diametral gegenüberstehen. Von Hodler ist u. a. das heißumstrittene, in diesen Blättern bereits besprochene große Bild für die Universität Jena ausgestellt; mag man darüber denken, wie man will: jedenfalls muß man die fabelhafte Kraft, den machtvollen Rhythmus des Werkes anerkennen; wer das Bild einmal gesehen, dem wird das entschlossene Marschtempo nicht wieder aus dem Gedächtnis schwinden. Eine völlig andere, absonderliche, aber interessante dekorative Note schlägt CARL STRATHMANN an (Abb. geg. S. 441), der Crivelli des 20. Jahrhunderts.



LUDWIG CAUER — MUTTER UND KIND

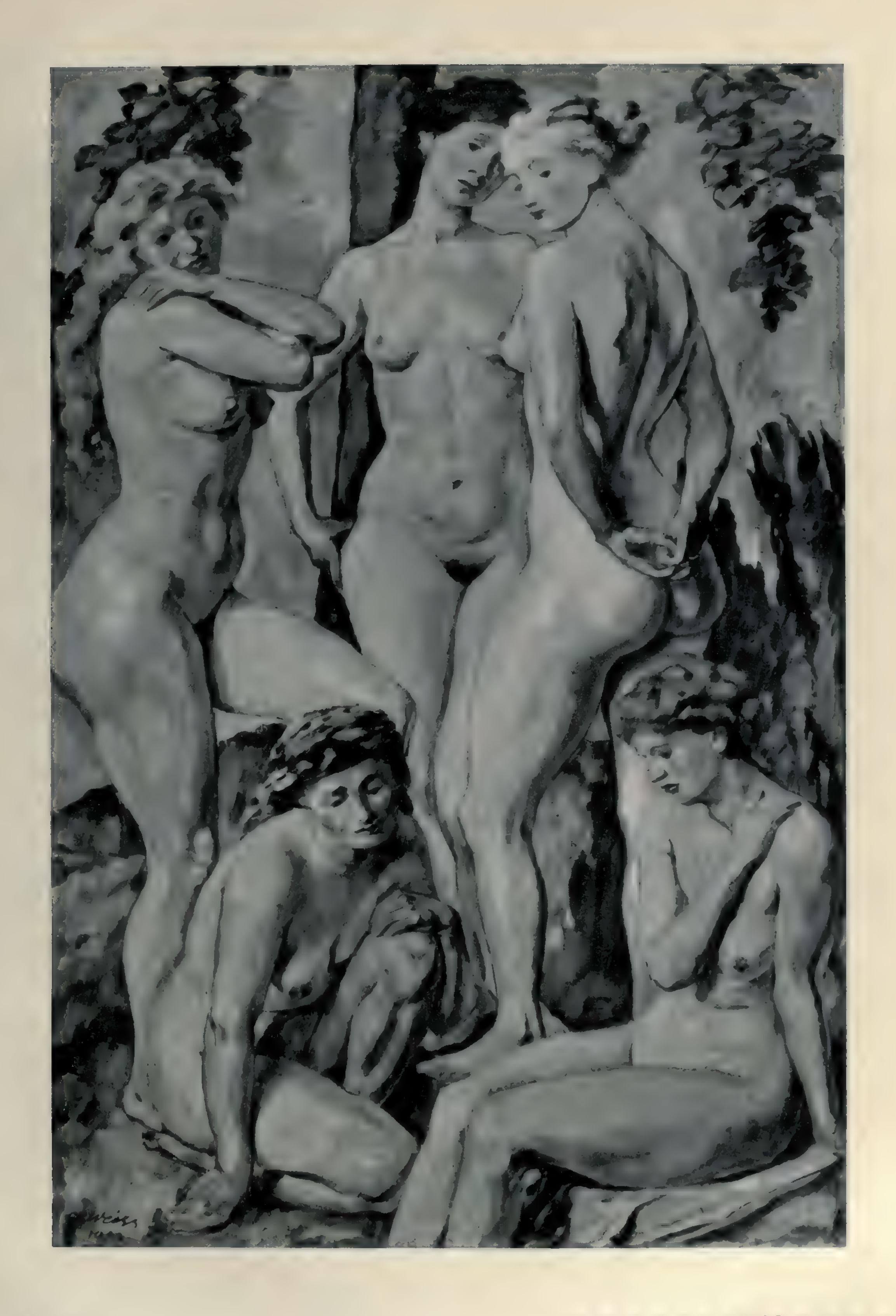
Ausstellung der Berliner Secession

Die Landschaft hat mehrere ausgezeichnete Vertreter in den Reihen der Secessionisten. Wenn wir absehen von ein paar älteren, durch ihren feinen Stimmungsgehalt immer wieder fesselnden Werken von HANS THOMA (Abb. S. 457), so hält die Entscheidung, wem man die Palme zuerkennen soll, sehr schwer. Von TH. HAGEN (Weimar) ist eine wundervolle, klare Wiesenlandschaft da, ULRICH HÜBNER beherrscht seine Motive von der Ostsee mit bekannter Meisterschaft (Abb. S. 441), UHDE hat ein paar kleine, sehr lebendige Gartenszenen geschickt, und die schlichten „langweiligen" Heidebilder von JACOB ALBERTS strömen den geheimnisvollen, zarten Duft Stormscher Gedichte aus. WALTHER BONDY (Paris) zeigt, wie man sich den modernsten Errungenschaften der Franzosen nicht verschließen braucht, um trotzdem eine durch und durch gesunde, persönliche Schaffensart zu bewahren. Seine Bilder strotzen von Farbenkraft, ganz im Gegensatz zu EMILE CLAUS, der in hellen, lichten, fein abgestimmten Tönen wundervolle sonnige Gefilde malt.

FRITZ RHEIN kommt diesmal mit Interieur (Abb. S. 456) und Porträt; in den Landschaften aber gibt er doch sein Bestes. Neben einem guten Frühlingsbilde stellt PHILIPP FRANCK eine sehr lebendig beobachtete und frisch gemalte Szene aus einer Badeanstalt aus (Abb. S. 454).

Zwei sehr feine Bilder vom Starnberger See lassen TRÜBNER in unverminderter Kraft erkennen; von seinen sonstigen Werken erwähnen wir ein ganz prachtvolles älteres Stilleben und den ungemein lebensvollen Kopf eines rothaarigen Mädchens. Das Stilleben scheint uns immer noch der Schwerpunkt im Schaffen von E. R. WEISS zu sein; seine figürlichen Bilder wollen uns nicht so ganz befriedigen, trotz wundervoller Feinheiten der weichen, flockigen Malerei; Schwarz-weiß-Reproduktionen seiner Werke wirken stets viel zu hart (Abb. S. 447). Ebenso ergeht es den fast überzarten, delikaten Akten von EMIL ORLIK (Abb. S. 453).

HEINRICH HÜBNERS kleine Stilleben und Interieurs (Abb. S. 443) beweisen einen



Ausstellung der Berliner Secession

E. R. WEISS
WEIBLICHE AKTE IM FREIEN

hochkultivierten Farbensinn, KARL WALSER schlägt in seinem klar und kräftig gemalten „Alten Ballhaus (Abb. S. 459) einen eigentümlich herben, aber pikant wirkenden Akkord von Purpur und Gelbgrün an. Als ausgezeichneter Porträtist bewährt sich ROBERT STERL in seinem Schuch-Bildnis; fast auf gleicher Höhe steht sein „Hoforchester in Peterhof" (Abb. S. 460). Sehr charaktervolle Porträts haben BERNHARD PANKOK und HANS OLDE (Abb. S. 462) geschickt, eigenwillig und nicht ohne Pose ist das große Bild der Frau Vollmöller von REINH. LEPSIUS, im Dekorativen bizarr wirkt das im übrigen vorzügliche Damenporträt von KLIMT. Schließlich seien noch die schwerblütig gemalten, groß gesehenen Bildnisse des Grafen KALCKREUTH (Abb. S. 461), sowie die fünf scharf charakterisierten, schlicht aufgefaßten Köpfe von JAN VETH (Abb. S. 448) hervorgehoben.

Man wird uns verzeihen, wenn wir über die Sensatiönchen dieser Saison mit Stillschweigen hinweggehen; auf die im Vorwort des Katalogs geschehene, — Verzeihung — lächerliche Anpreisung eines elenden Machwerks von Cézanne als „eines der interessantesten und schönsten Werke" dieses „Vaters der neuesten modernen Bewegung in der Malerei" sei nur hingewiesen. Leider aber verbietet es der Raummangel, aller der bewährten Maler hier zu gedenken, von denen noch so manches ernsthafte, gute Werk in der Ausstellung zu sehen ist.

Auch die Skulpturen, die übrigens nicht allzu reichlich vorhanden sind, können wir nur kurz streifen. Einen gut bewegten Akt zeigt MAX LEVI in seinem David (Abb. S. 452); die Terrakottagruppe des trunkenen Herkules von ALEXANDER OPPLER ist voll von köstlichem Humor; die junge, an Maillol anknüpfende Bildhauerschule wird durch GEORG KOLBE, HANS SCHMIDT und KARL ALBIKER hinreichend vertreten. Im Leistikow-Saal steht die bekannte, ausgezeichnete Büste des Künstlers von MAX KRUSE (Abb. S. 458), und die große Porträtkunst ADOLF HILDEBRANDS dokumentiert von neuem ein Bronzerelief des Kaisers. Gute figürliche Plastiken haben u. a. LUDWIG CAUER (Abb. S. 446) und NICOLAUS FRIEDRICH (Abb. S. 464) ausgestellt, von GAUL sehen wir einen köstlichen kleinen Bären aus Stein und einen schlank aufstrebenden Brunnen mit bekrönendem Fischotter. Das Bedeutendste unter den Bildhauerarbeiten aber sind jedenfalls die beiden überlebensgroßen liegenden Figuren eines Jünglings und eines Mädchens von FRITZ KLIMSCH (Abb. S. 444, 445). Diese beiden, aus gelbgrauem Feuchtlinger Marmor gehauenen Figuren besitzen einen — heute seltenen — großen Zug von Formgeschlossenheit und edelster statuarischer Ruhe.

JAN VETH — BILDNIS FRAU B.
Ausstellung der Berliner Secession

GEDANKEN ÜBER KUNST

Künstler wird nur der, welcher sich vor seinem eigenen Urteil fürchtet. — Anzengruber

•

Der Künstler muß die Natur zwingen, durch seinen Kopf und durch sein Herz zu gehen. — Delacroix



MAX LIEBERMANN IM JUDENVIERTEL IN AMSTERDAM

Ausstellung der Berliner Secession



MAX BECKMANN — SINTFLUT

Ausstellung der Berliner Secession

ÜBER NATURSTUDIUM

Von H. Konsbrück

II. (Schluß)

Sie verlangen nicht mehr und nicht weniger, als daß jeder Maler die „*Natur*“ so male, wie Hinz oder Kunz sie zu sehen belieben! Belieben? — was sage ich — wie sie sie zu sehen vorgeben! Denn ich habe Hinz wie Kunz im Verdacht, daß sie alle beide blind sind. Trotzdem dokumentieren sie ihren Beifall und ihr Mißfallen durch Annehmen oder Ablehnen der Waren auf dem Markte — also, daß der gefällige Hinz-Kunz-Maler äußerst fett wird, während ein etwa zufällig vorhandener Künstler verdammt zusehen darf, daß er nicht durch chronische Unterernährung den Planeten zu verlassen gezwungen ist.

Da der erste Maler wiederum schwieg, mischte ich mich mit der Laienfrage in die Debatte: Wie sich der zweite Maler ein gesundes Naturstudium denn denke — wenn er den Naturalismus mit allen seinen Nebenerscheinungen so gründlich ablehne.

Der zweite Maler: „Ihre Frage war im Laufe unserer Unterhaltung notwendig. Ich setze voraus, daß ein Mensch, der als Bildner tätig sein will, daß der, als Wiegengeschenk der Pallas,

die einfache Begabung zu dem *hat,* was man Handwerk in der Kunst nennt. Er muß eine Art „Technik“ — sie sei so primitiv wie sie wolle — schon dann besitzen, wenn er den ersten Kindermalkasten unter dem Weihnachtsbaum findet. Ein Umgehen-Können mit technischen Dingen muß angeboren sein. Fehlte *diese* Begabung, dann würde er mit dem größten Fleiße nie aus den Klauen der Sphinx: „Technik“ kommen. Die Nicht-Techniker seien also ausgeschaltet, wie man Bergsteiger zurückweist, wenn es gilt — ein Schiff zu bemannen. Wir sprechen nur von Malern, deren „Lernen“ nichts anderes ist, als ein Ausbilden und Pflegen ihrer Naturanlage: Dieses notwendige Ausbilden der Begabung besteht nie und nimmer im bloßen technischen Training, z. B. in der bloßen Abschrift der Naturerscheinung, die ja, wie wir anfangs gesehen haben, streng genommen unmöglich ist. Ich glaube, daß sich das *eigentliche Lernen* auf unserem Gebiet fast stets im sogenannten Unterbewußtsein, in unserem Inneren abspielt, ohne daß uns die Vorgänge deutlich werden. Selbst wenn Sie meine eigene Erfahrung nicht gelten lassen wollen — die Beispiele, in denen Künstler durch Wort und Werk von derselben Erfahrung berichten, sind zu zahlreich, zu schwerwiegend, um nicht beachtet zu werden. Ist einer ein Maler-Künstler, dann „lernt“ er schon für seinen Beruf, wenn er noch gar nicht an seinen Beruf denkt! Sein Lernen ist nichts als ein *Erleben* — schon als Kind ist etwas in ihm tätig, gegen das er sich nicht einmal wehren könnte, selbst wenn er es wollte, sogar wenn er es *sollte!* Ich bin fest davon überzeugt, daß für ihn ein Spaziergang mehr Studium ist, als fünf Stunden Aktzeichnen. Und dabei meine ich ganz und gar nicht, daß er etwa mit dem Skizzenbuch durch die Landschaft läuft, hier und dort herumschnuppernd — ob er nicht ein passendes Objekt oder „*Motiv*“ findet — das wäre ja schon das falsche, wissenschaftliche Naturstudium — es ist nichts nötiger und wichtiger, als daß er fähig ist, sich mit der durchwanderten Natur möglichst eins, verschmolzen zu fühlen. Er muß sich ihrer freuen, er muß sie lieben — so stark, daß er unfähig ist zum Abgrasen irgendwelcher Detailschönheit. Er muß das Ganze so total in sich aufsaugen,



ROBERT BREYER — LEKTÜRE

Ausstellung der Berliner Secession

daß der innere Eindruck, der haftet, stärker ist, als jede Naturskizze es zu sein vermag. Umgeben von unzähligen Details, darf er sich nicht von einzelnen derselben hypnotisieren, binden lassen — er muß sie allesamt und nicht weniger die sie zusammenfassende Stimmung in sich aufnehmen, schlucken, trinken — nennen Sie das, wie Sie wollen! — Und dieser ganze Vorgang der Nahrungs- und Stoffaufnahme *kann* — das ist es sogar meistens — genau so „unbewußt" sein, wie es die eigentliche Nahrungsaufnahme unseres Körpers ist; wobei ich freilich nicht an das Essen denke, sondern an das Durchschwitzen der Nahrungsflüssigkeit durch die Darmwand in das Körperinnere. Natürlich kann und soll er bei der Arbeit da, wo der Eindruck der Dinge nicht fest genug haftet — *die Natur um Rat fragen* —, ein Arm soll ein Arm sein, ein Tier ein Tier, ein Schiff ein Schiff usw. —, aber dieses Rekapitulieren mit Bleistift und Farbe ist etwas Grundverschiedenes von der heute beliebten Naturabschrift."



MAX LEVI — DAVID
Ausstellung der Berliner Secession



MAX SLEVOGT — DAME IN GELB
Ausstellung der Berliner Secession

Der erste Maler: „Dann wäre demnach ein Künstler denkbar, der, die angeborene Fertigkeit zur Technik, zum Handwerk vorausgesetzt — ein Menschenalter in der Welt herumbummelt, ohne einen Strich zu tun — der deshalb trotzdem imstande ist — Kunstwerke in Ihrem Sinne zu schaffen?"

Der zweite Maler: „Unbedingt!!! Ebenso, wie ich an die Steigerungsfähigkeit der technischen Begabung — durch Arbeit — glaube — *wann* das geschieht, ist ziemlich gleichgültig —, ebenso glaube ich, daß eine ange-



Ausstellung der Berliner Secession

EMIL ORLIK
WEIBLICHER AKT

borene Gabe nicht verloren gehen kann durch Nichtarbeit oder durch Brotarbeit z. B. — die mit der eigentlichen Entwicklung nichts zu tun hat, die ihr vielleicht gar hinderlich ist. Was Ihrem sogenannten Weltenbummler außer seiner Begabung als Plus sehr anzurechnen ist, das ist einmal die wichtige Tatsache, daß der „Faulenzer“ dank seinem scheinbaren Nichtstun nicht voreilig, etwa noch als unreifer Mensch, in den Natursumpf gerät. Ferner sind diese sogenannten Bummeljahre ja eine Zeit, in der die „unbewußte Nahrungsaufnahme“ am ungestörtesten stattfinden kann. Viele unserer Maler sind doch nur deshalb innerlich so arm, schwach und blutleer, weil sie sich selbst nicht zu Kräften kommen ließen. Verlangt man je von jungen Bäumen reife Früchte? Schützt man nicht Kinder gesetzlich mit vollstem Recht vor allzufrühzeitigen Arbeiten und Leistungen?

Meister Böcklin hat einige Meilen südlich von unserem Rivieranest viel auf dem Meere gesegelt und zwar keineswegs als ganz junger Mann! Das waren sicherlich nie Mal- und Studienexpeditionen im landläufigen Sinne. Als echter Eroberer hat er bei seinen Beutezügen in die Natur herzhaft zugegriffen, freudig geräubert, was er innerlich an Schönheit immerhin bekommen konnte — und wenn er dann heim kam, dann war er ein Krösus, der reich blieb, selbst wenn er Gold verschleuderte. Er hat die See genossen und geliebt — drum konnte er sie später echter und großartiger darstellen, als alle Marinemaler es je vermocht haben. Glauben Sie wirklich, er hätte im Boot gesessen, und als „echter Professor“ überlegt: „Die See sieht so und so aus — *wie* kann ich das wohl darstellen?“ Segeln Sie mal bei Wind und Wellen hinaus — ich wette, Sie haben ganz andere Dinge zu „denken“!“

Der erste Maler nahm wieder das Wort und sagte: „Ich verstehe, daß Sie im Gegensatze zum Naturalisten an den Maler-Dichter, den Künstlerglauben. Sie verlangen für ihn dieselbe innere Umwandlungsfähigkeit, ohne welche kein Dichter möglich ist. Es schafft kein Poet eine Figur mit ihrem ganzen Innenleben, er sei sie denn selbst!“

Der zweite Maler: „Das ist das ganze, so kompliziert scheinende und doch so einfache Geheimnis. Unser Wolfgang Goethe ist sein



PHILIPP FRANCK — IM WASSER

Ausstellung der Berliner Secession

Leben lang Faust und Mephisto in einer Person gewesen. Er schrieb sich selbst und seine Zustände — glauben Sie, er hätte für den Herrn der Ratten, Wanzen, Läuse ein Modell gesucht oder gefunden? Er brauchte das nicht, er war es ja selbst. Stellen Sie sich doch einmal vor, ein Dichter brauche einen ausgemachten Schurken und sei außerstande, sich wenigstens als solchen zu fühlen! Meinen Sie, daß er einen Schurken findet, wenn er ihn sucht oder ausrufen läßt?? „Ein Schuft als Modell gesucht!" — Ich wette, er findet nur höchst ehrbare Leute, selbst wenn die ganze Welt voll Schufte wäre!"

Wir lachten herzlich ob dieser drolligen deutlichen Beweisführung, aber der zweite Maler fuhr erregt fort: „Sehen Sie, meine Herren, ich glaube einfach nicht, daß den hohen Werken der Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart Naturstudien in dem heute üblichen Sinne zugrunde lagen. Ich bin überzeugt, daß heute fast durchweg die meisten Gedächtnis- und Orientierungsskizzen der alten Meister — die natürlich ein hohes Können verraten, fälschlich für Naturstudien angesehen werden. Ich will Ihnen einige Meisterwerke echtester Kunst und höchster Vollendung nennen — und Sie sollen mir sagen, ob und wie zu ihnen *Naturstudien* auch nur möglich, denkbar gewesen sind. Sie kennen die Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom! Glauben Sie, daß Gott-Vater Michelangelo zuliebe in der Nähe von Rom über unsere Erdkugel dahingeschwebt ist, um seinem wahrhaften Ebenbilde zu zeigen, wie man mit Herrschergebärde eine Welt ins Dasein ruft? Glauben Sie, daß der Riese Matthias Grünwald die Möglichkeit hatte, Modellstudien zu seinem wie eine Flamme zum Himmel fahrenden Christus zu machen? Meinen Sie wirklich, daß unsere liebe Frau einige Jahre in Flandern und am Niederrhein lebte, um den dortigen Künstlerfürsten Modell zu sitzen? Halten sie Ferdinand Hodler für einen jugendlichen Greis von 300 und etlichen Jahren, weil er 1515 bei Marignano den Rückzug der Schweizer skizziert hat? Glauben Sie wirklich, daß unser schon erwähnter Meister Arnold etwa mit einem Schleppnetz einen Tritonen gefangen hat, der dann so freundlich war, bei Sturm auf einer Klippe Modell zu sitzen? Vielleicht um sich seine Freiheit wieder zu erkaufen? Ist Th. Th. Heine wohl mit einem Ballon gegen Himmel gefahren, um zu beobachten, wie die Abgesandten der Buren mit dem heiligen Petrus parlamentieren? Ich denke diese Beispiele genügen, um zu zeigen, was ich unter einem Kunstwerk verstanden wissen will. Es ist unter allen Umständen und immer eine — *Vision* des Künstlers, die nichts, garnichts mit „Natur", mit „Realismus" zu tun hat — und sei die dargestellte Szene, der Zusammenhang auch noch so „natürlich". Auch der heiligste Visionär nimmt — um sich verständlich zu machen, die uns verständlichen Formen der Außenwelt — übrigens wechselt ja diese Formensprache, je nach der Zeit, nach dem Volke, dem ein Bildner angehört! —, aber die Formen müssen sich seinem Willen fügen,

LEO VON KÖNIG — VOR DEM TANZ
Ausstellung der Berliner Secession

einordnen, unterwerfen! Es ist ein ganz außerordentlich verbreiteter Irrwahn, zu glauben, man werde Künstler — Visionär also — wenn man lernt, die Formen der Außenwelt nachzubilden — ohne daß die Visionsfähigkeit a priori vorhanden ist. Sie ist nicht lernbar und nicht lehrbar — sie ist das, was wir vorhin die Wiegengabe der Pallas nannten. Den heutigen Bilderfabrikanten fehlt sie jedenfalls.

Der erste Maler: „Mir scheint, daß mein Kater ausgezeichnete Folgen hat — ohne ihn wäre es nicht zu unserem heutigen Gespräch gekommen. Ich bin glücklich, daß Sie mir den Star gestochen haben. Freilich verfalle ich nicht in den neuen Wahn, mich plötzlich für einen Visionär zu halten — das müßte die Zeit bringen! — Aber ich irre doch nicht mehr sinnlos umher wie bis zu diesem glücklichen Tage — ich sehe mich und meinen Beruf in anderem Lichte — ich sehe andere Wege und andere Aufgaben! — Ich danke Ihnen!"

Der zweite Maler: „Hier ist nichts zu danken — ich sprach meine Meinung aus und rate Ihnen sogar, sie nicht ungeprüft in Bausch und Bogen anzunehmen. Vielleicht irre ich mich. Aber: Versuchen Sie, aus dem Gedächtnis zu reproduzieren!

Und wenn die ersten 100 Versuche auch noch so elend ausfallen — bleiben Sie dem Wege treu, der Sie allein ins gelobte Land zu führen vermag. Humpeln Sie ruhig, kriechen Sie im Anfang — Sie werden schon gehen und laufen lernen. Wichtiger als alles ist, daß der Weg erkannt ist! Welchen Sinn hätte es, wie ein an einen Pfahl gebundener Bock im Kreise herumzulaufen?

Uebrigens können wir schließlich eine Probe auf das Exempel machen. Ueberlegen Sie kurz, meine Herren, welche Lehre wir aus jeder Karikatur zu ziehen vermögen, wenn wir auch sie, mit Recht, zur Kunst rechnen. Ich meine, gerade hier zeigt sich erstaunlich deutlich, wie wenig ein Künstler mit *Naturwahrheit, mit Naturstudium im realistischen Sinne anfangen kann.* Sie kennen Beispiele genug, daß die gelungene Karikatur eines Menschen oft tausendmal besser, ähnlicher, treffender ist, als die schönsten Porträts, die von oft bedeutenden Porträtisten gemalt wurden. Warum? Weil der Karikaturist stets und nur das *Wesentliche* eines Kopfes, einer Figur und dieses dann *gesteigert, übertrieben* gibt. Das Wesentliche, das zu sehen den Naturalisten *nie* vergönnt ist, weil sie vor lauter „Naturwahrheit" die Wahrheit selbst nicht sehen und finden. Jeder Karikaturenzeichner *muß* nach dem *inneren* Bilde repro-



FRITZ RHEIN — INTERIEUR

Ausstellung der Berliner Secession



HANS THOMA — DER VERLORENE SOHN

Ausstellung der Berliner Secession

duzieren — nur dann ist ihm ja die *Uebertreibung, das Betonen, das Unterstreichen — eigentlich also die Fälschung der Natur möglich.* Wilhelm Busch hat weder den alten Fritz noch den großen Napoleon gesehen und trotzdem zeichnet er mit einigen Strichen — „Mach' froh, mal so, dann so" — beide Fürsten. Und in beiden Fällen sind die Köpfe absolut lebendig, wirkungsvoll — *glaubhaft!* Hollah — da stellt sich ja schließlich das trefflichste Wort erst ein!! „*Glaubhaft!*" Malen Sie, was Sie wollen, wie Sie es wollen und können — es gibt ja keine Norm der Auffassung oder der Technik — aber sorgen Sie, daß man Ihnen das Dargestellte glaubt. Es gibt doch zum Glück in der Kunst Dinge, die uns in unserem oft genug häßlichen und elenden Dasein völlig fehlen! Es gibt im Reich der Phantasie brennende Städte, fliegende Menschen, Fabelwesen, hinter denen das fabelhafteste Vieh der Erde weit zurückbleibt. Götter und Teufel leben dort — existiert etwa dieses schönere Weltall bloß deshalb nicht, weil wir es nicht sehen? Fehlt die Darstellungsmöglichkeit, weil wir nichts von alledem zum Modellstehen zwingen können?"

Wir gaben uns die Hände und gingen auseinander.

VON AUSSTELLUNGEN

BUDAPEST. Die Frühjahrsausstellung im Künstlerhause hat eine seltene Erscheinung hervorgerufen: eine laute Ehrung BENCZURS. Ein Kunstmäzen Karl von Mészáros bot nämlich 60000 Kr. der ungarischen Regierung an, um den denkwürdigen Moment der Milleniums-Feierlichkeiten, die Huldigung der Magnaten und Abgeordneten vor dem König unter der Führung Desider Szilágyis, verewigen zu lassen. Mit der Ausführung der sehr schwierigen Aufgabe wurde JULIUS VON BENCZUR beauftragt. Nach acht Jahren emsiger Arbeit ist der Künstler mit der Aufgabe fertig geworden. Das große Bild ist jetzt im Künstlerhause aufgestellt worden. Die Komposition ist mit der bewährten Kunst Benczurs in sametartigem braunen Ton zusammengehalten, voll mit Pilotyreminiszenzen, Textureffekten, leider aber ohne psychologische Einheit und mit groben Valeursfehlern. Was aber bei Benczur auffällt, sind die Verzeichnungen, hauptsächlich die in dem Vordergrund stehenden, zu groß geratenen Figuren. — Die übrigen Teile der Ausstellung bringen keine hervorragenden Arbeiten, nur Werke von MARK, KATONA, HERRER müssen hervorgehoben werden. Die Skulpturabteilung ist besser. Da sehen wir eine effektvolle Biga von ZALA, feine Arbeiten von LIGETI, RONA, und einigen jüngeren Künstlern. — Im *Nemzeti-Szalon* befindet sich jetzt Frauenarbeit. Der Verein ungarischer Künstlerinnen hat eine kleine internationale Ausstellung zusammengebracht, leider fehlen die besten Namen. DR. B. L.



MAX KRUSE BÜSTE WALTER LEISTIKOWS

Ausstellung der Berliner Secession

FRANKFURT a. M. Im *Kunstverein* bekam man leider nur etwa zehn Tage die neuesten Schöpfungen RUDOLF GUDDENS zu sehen. Gudden, der für die Erscheinungen von Sonne und Licht starke Reaktionen besitzt, fühlt sich wohl triebmäßig zu den scharfen Gegensätzen, wie sie die Natur des Südens bildet, hingezogen. Es ist daher meist Spanien, das ihm die Vorwürfe für seine Landschaften und figürlichen Szenen gibt, in all diesen Bildern zeigt er in reifer breiter Technik die scharfe Scheidung von hellstem Licht neben kräftigem Schatten. Als eines der besten Bilder sei die »Straße in Imena« genannt. — Der *Kunstsalon Schneider* bringt eine kleine Kollektion französischer Bilder, unter denen GUSTAVE COURBET am reichhaltigsten vertreten ist. Stets von neuem erkennt man, wie sehr die moderne Malerei gerade diesem herben Meister Grundlegendes verdankt, und so wird das Betrachten eines jeden Werkes seiner Hand ein Anlaß zu erneuter Anregung. Unter den Porträts das bekannte Bildnis von Bordel und in doppelter Vertretung »La belle Irlandaise«. Neben Courbet noch FANTIN LATOUR und einige kleinere Bilder von MONET, worunter »Vernon im Nebel« wegen des Reichtums an zarten Nuancen erwähnt zu werden verdient. — Bei *Rudolf Bangel* fordern einige Bilder des Münchners C. PAASS Aufmerksamkeit. Seine besten Eigenschaften liegen auf dem Gebiete der Zeichnung, während ihm das modern Malerische ferne steht. Daher auch die Tendenz zum dekorativ Monumentalen, die sich an fast allen Werken beobachten läßt. Als beste Bestätigung mag des Künstlers »Nacht« genannt sein. Einem Tondo fügt sich ein überlebensgroßes Weib ein, in absichtlicher Symmetrie der gehobenen Arme und des schematisch gehaltenen Gewandes. Ein männlicher Akt gegen den Himmel sich abhebend, gibt uns die beste Anschauung von der harten, aber klaren Formenwelt des Künstlers. Selbst beim Porträt muß die Zeitkleidung um der ruhigen Wirkung willen sich eine Umwandlung ins Dekorative gefallen lassen. Z.

HAMBURG. In den permanenten Ausstellungsräumen des *Kunstvereins* befindet sich jetzt eine Sammelausstellung von Werken des Prof. FRIEDRICH KALLMORGEN. Dieser Künstler ist bei uns ein seltener Gast. Obwohl in Altona geboren, also zu neunzehn Zwanzigsteln Hamburger, und obwohl in seinen Adern derselbe dänisch-holländische Bluts ropfen rumort, der die niedersächsische Kunst im allgemeinen und die Hamburger im besonderen beeinflußte, ist hier nicht recht seines Bleibens. In Münchner und Berliner Ausstellungsverzeichnissen ist sein Name häufiger zu lesen als in solchen Hamburgs. Das macht es entbehrlich, über das Allgemeine seiner Kunst weiter auszuholen. Es ist eine gesunde, realistische Männerkunst, kräftig in der Zeichnung und nicht ohne Strenge in Struktur und Farbe. Daß er Hamburg in seines Herzens Klause einen heimlichen Liebesaltar aufgerichtet hat, auch wenn er öffentlich davon nichts merken läßt, zeigen die mit großem malerischen Schmiß entworfenen Zeichnungen aus dem alten Hamburg und die Elb- und Hafenbilder, die im Gegenstande die Ausstellung beherrschen. Wer sonst nie von der Kraft der zur



KARL WALSER — DAS ALTE BALLHAUS

Ausstellung der Berliner Secession



ROBERT STERL — HOFORCHESTER IN PETERHOF

Ausstellung der Berliner Secession

Flutzeit in das Elbbette hereindrängenden Meereswellen vernommen, der gewinnt eine Darstellung des Wirklichen an der Hand dieser Kallmorgenschen Elb- und Hafenbilder, obenan des, von einem echt böigen Wetterhimmel erfüllten Hauptbildes: »Nordweststurm in der Elbe«. Das nervöse Spiel dieser Wellen mit dem schweren Himmel darüber und dem harten Licht dazwischen gibt eine vortreffliche Vorstellung von der Verschiedenheit des durch die nahe See bereits mitbestimmten Stromcharakters. Verhält sich Kallmorgen in seinen Hafen und Elbbildern mehr porträtistisch schildernd, so weiß er in seinen, der festländischen Landschaft entnommenen Ausschnitten — »Holländische Bootswerft«, »Oktobertag«, »Junisonne«, »GoldenerHerbst« u.a.m. — wieder Stimmungen von anheimelndem farbigem Reiz auszulösen. Daß dieselbe Hand, die für die oft wuchtende Schwere der nordischen Landschaft keine beschönigende Nachsicht kennt, im Tier- und Figurenbilde nach mehr aufgelockerten, durchwärmten Farben greift, — am weitesten geht er hierin in den Tafeln »Strickendes Kind« und »Holländische Fischerkinder am Strande« — ist ein erfreulicher Beweis, daß der Künstler nicht nach einem festliegenden Schema arbeitet, sondern das Materielle dem jeweiligen Erfordernisse anpaßt. H. E. W.

HANNOVER. Die 77. große Frühjahrsausstellung des Kunstvereins für Hannover ist anfangs Mai nach zehnwöchentlicher Dauer geschlossen. Die Veranstaltung ist in künstlerischer Hinsicht befriedigend verlaufen, nach der materiellen Seite ist sie leider von der Ungunst der Zeiten nicht ganz unberührt geblieben. Das Verkaufsergebnis hat die Höhe früherer besserer Jahre nicht erreicht. Es sind von Privaten für 25000 M. Kunstwerke erworben worden, darunter plastische Arbeiten für etwa 8000 M.; für Verlosungsankäufe sind etwa 47000 M. verausgabt. Neuerwerbungen für die hiesigen Museen, Provinzial-Museum und städtisches Kestnermuseum, sind nicht erfolgt. Man will, wie verlautet, die Mittel zweier Jahre zusammenfassen, um 1910 »große« Ankäufe zu bewerkstelligen. Wahrscheinlich wird man dann im Sinne der letzthin getätigten Erwerbungen wieder einige Atelierhüter aufstöbern. Pl.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Mit der Gesamtausstellung des künstlerischen Nachlasses von PHILIPP KLEIN, dem bekannten, leider allzu früh verstorbenen, meteorgleich aufleuchtenden Münchner Koloristen, hat der Kunstverein in der jetzigen dürren Zeit, da alle guten Dinge im Reiche der Kunst in den großen Ausstellungen festgebannt sind, einen sehr glücklichen Griff getan. Philipp Klein, bekanntlich ein geborener Mannheimer, hat nur etwa zehn Jahre seines allzukurzen Lebens der Malerei gewidmet, in denen er, als vollkommener Autodidakt im besten Sinn des Wortes, ohne je eine Akademie besucht zu haben, farbenprächtige Meisterwerke schuf, die zu dem Besten und Packendsten gehören, was die moderne deutsche Kunst auf dem Gebiete des Kolorismus geschaffen hat. Seine Force war die Lösung schwieriger Farbenprobleme im vollsten Sonnenlicht, die er mit einer sieghaften Leichtigkeit, die gar keine Schwierigkeit zu kennen schien, überwand und die in manchem hie und da an die vollendete Kunst der größ-

ten Koloristen aller Zeiten heranreicht. Dabei ist der Künstler von einer Vielseitigkeit der Sujets, die Erstaunen hervorruft; in erster Linie weibliche Akte oder bekleidete weibliche Gestalten in virtuosester Behandlung, dann Landschaften, Stilleben, Porträts und ganz besonders aufs intimste beobachtete Pferdebilder. Sicherlich hätte Philipp Klein, wenn ihm ein längeres künstlerisches Wirken beschieden gewesen wäre, auch nach der formalen Seite seiner Schöpfungen hin, die vielleicht das einzige hie und da zu leichtem Tadel Anlaß gebende Element seiner Kunst bildete, den strengsten Anforderungen Genüge geleistet, aber wir vermissen diesen wirklich geringen Mangel vollständig, angesichts des überwältigenden Eindruckes, den die wahrhaft genialen, echt künstlerisch gelösten farbenprächtigen und harmonischen Schöpfungen des früh verstorbenen reichbegabten Meisters in uns hervorrufen.

MÜNCHEN. Die X. Internationale Ausstellung im Glaspalast ist am 1. Juni eröffnet worden. An fremden Nationen sind dieses Mal vertreten: Belgien, Bulgarien, Dänemark, Frankreich, Italien, Holland, Oesterreich, Rußland, Schweden, die Schweiz, Spanien, die Türkei und Ungarn. Die Türkei und Bulgarien beteiligen sich zum ersten Male. Wir kommen auf die Ausstellung in einem unserer nächsten Hefte in einem illustrierten Aufsatz zurück.

NEUE KUNSTLITERATUR

Daun, Berthold. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei. Vollständig in 15 Lieferungen à M. 1.20. Berlin, Verlag von Georg Wattenbach.

Die Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts schießen lustig und üppig ins Kraut; ob das allerdings notwendig ist, scheint mir recht zweifelhaft, ja ich halte es nicht einmal für gesund und nützlich, denn das Einordnen und historische Registrieren gewisser Künstlerpersönlichkeiten wie Uhde, Liebermann, Klinger, Trübner, Stuck etc., die noch in vollem Schaffen unter uns weilen und zum Teil noch einen entschlossenen Willen zur Entwicklung haben, ist sicherlich nicht nützliche Arbeit. Ein solches Werk unterliegt zudem nur zu leicht dem Schicksal des Veraltens, und dann ist es schade, wenn man soviel Fleiß und Mühe auf eine Arbeit, die im Grunde nur ephemeren Wert hat, wendet. — Was Dauns Kunstgeschichte im besonderen anlangt, so schaltet sie die Architektur ganz und die Graphik so ziemlich aus dem Kreis ihrer Betrachtung aus, sie gewinnt also Raum für die Betrachtung von Malerei und Plastik, denen sich ja doch das Hauptinteresse zuwendet, und in denen sich die Kunstentwicklung am freiesten, am unabhängigsten von äußeren Einflüssen



GRAF L. KALCKREUTH — ALTE DAME IM GARTEN

Ausstellung der Berliner Secession



H. E. LINDE-WALTHER SELBSTBILDNIS
Ausstellung der Berliner Secession

spiegelt. Daun erstrebt nicht sogenannte ›Vollständigkeit‹, er sieht vielmehr über alle ›kleineren‹ Erscheinungen hinweg, wobei er aber zuweilen zu weit geht: er weiß z. B. von Piglhein, Kalckreuth, Skarbina nichts zu sagen. Seine Absicht ist es, nur die ›führenden Meister‹ zu charakterisieren, doch die recht ausgiebig. Die Folge ist, daß zwar ganz hübsche, kleine Monographien zustandekommen (z. B. sind die Kapitel ›Wiertz‹, ›Rethel‹, ›Schwind‹, ›Rauch‹, ›Feuerbach‹, ›Leibl‹, ›Klinger‹ u. a. recht gut), daß aber das ganze Werk schließlich keine ›Geschichte‹ ist, sondern eine geschickte Aneinanderreihung von Monographien. Das Atmosphärische der Kunst bleibt also gänzlich unbetont, und es kommt wieder einmal der falsche Eindruck heraus, als wären es einige überragende Gestalten, die der Kunst ihrer Zeit den Stempel aufdrücken. In Wahrheit ist es umgekehrt: diese Großen sind die Produkte, und freilich auch der höchste Ausdruck ihrer Zeit: hätten ihnen viele Kleine nicht den Boden bereitet, so wären sie nie das geworden, was sie sind. G. J. W.

Duret, Th. Die Impressionisten. Mit 129 Abbildungen, 5 Gravüren und 9 Originalradierungen. Brosch. M. 20.—, geb. M. 25.—. Berlin, Bruno Cassirer 1909.

Dieses verdienstvolle, aufschlußreiche Buch enthält die Geschichte einer der wichtigsten europäischen Kunstepochen der Neuzeit. Man darf es nicht mißverstehen; mit ›Impressionisten‹ meint es nicht, wie wir es heute tun, eine große Schar von Künstlern, deren Eigenart es ist, eine unmittelbare Wiedergabe der Natur durch ein helles Kolorit zu erzielen, sondern nur jenen bestimmt begrenzten Kreis von Malern, die unter dem direkten Einfluß Manets von 1865—1870 die Technik der hellen Töne ohne konventionelle Schatten bei der Freilichtmalerei direkt vor der Natur einführten und auf ihren beiden Hauptausstellungen 1874 und 1877 durch ihre verblüffende Originalität Entrüstungsstürme verursachten. Die Namen dieser ›echten‹ Impressionisten sind: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne und Guillaumin: sie bilden zusammen die ›Schule von Batignolles‹. Manet, der Anreger dieser Schar, ist nicht unter denen, die in dem Buch kritisch eingewertet sind, ebensowenig Degas und Lépine, die wir gern mit diesen Leuten in einem Atemzug nennen, die aber Duret nicht als Vollblut-Impressionisten gelten läßt. — Interessant ist der Werdegang der Künstlerschar dargestellt: wie Corot und Courbet sie begeisterten, wie Manet in ihre Kunst trat und ihr die entscheidende Richtung gab, wie im Café Guerbois von 1866 bis 1870 das Hauptquartier der ›neuen Malerei‹ aufgeschlagen wurde, wie Hohn und Spott über die Ausstellungen der Impressionisten (der Name wurde zuerst 1874 spöttisch in einer Besprechung des ›Charivari‹ gebraucht) ausgegossen wurde, wie die neue Kunst aber endlich doch siegte. Von den nun folgenden sieben Essays mit Einzelkritiken gefällt mir die Darstellung der Kunst Monets am besten. Ein vorzügliches Abbildungsmaterial, das weniger die bekannten Hauptwerke des Impressionismus zeigt, als das intime Schaffen dieser Künstler, bildet eine wertvolle Bereicherung des schönen Werkes. G. J. W.

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. Lieferung 38—44 (Schluß). Einsiedeln, Verlagsanstalt Benziger & Co. A.-G.

Albert Kuhn muß sich in diesem abschließenden Hefte seines groß angelegten Werkes mit dem diffizilsten Teil seines Themas abfinden: mit der zeit-



HANS OLDE BILDNIS DES FRL. v. S.
Ausstellung der Berliner Secession

genössischen Kunst; denn gegenüber Leuten, die noch in unserer Mitte weilen, gelingt der kühle sachliche Ton des Historikers eben nur schwer. Kuhn löst seine Aufgabe vom Standpunkt des »gemäßigten Fortschritts« aus. Er liebt es im übrigen, weder zu kräftig zu loben noch heftig zu tadeln, und das Maß der Schätzung geht mehr aus dem Raume hervor, den er den einzelnen Künstlern, um sie kritisch zu analysieren, zugestanden hat. Aus einer gewissen Vorliebe für religiöse Kunst und dem betonten katholischen Standpunkt des Verfassers ergibt sich eine Raumverteilung, mit der nicht jeder in allen Stücken einverstanden sein wird; die großen Vorzüge des Werkes können aber durch solch kleine Ausstellungen kaum geschmälert werden. Zu diesen Vorzügen gehört in erster Linie, daß Kuhn ausgezeichnet unterrichtet ist, was nicht bei allen Leuten, die über zeitgenössische Kunst schreiben, der Fall ist; sachlichen Irrtümern bin ich in der Tat nirgends begegnet. Und dann trifft das, was ich persönlich bei den Kapiteln über moderne Kunst gerne anders gesehen hätte (und welche moderne Kunstgeschichte könnte wohl bei dem Widerstreit der Meinungen jedem auf den Leib zugeschnitten sein), auf die übrigen Kapitel nicht zu; hier behandelt Kuhn den Stoff in einer Weise, die ihn in jeder Hinsicht als der gewaltigen Aufgabe gewachsen zeigt. — Und so ist denn mit diesen Heften ein monumentales Werk zum Abschluß gekommen, das unsere Bewunderung in umso höherem Grade verdient, als es nicht die Summe von Arbeiten verschiedener Gelehrter, sondern das Lebenswerk eines einzelnen wirklich kunstuniversell gebildeten Mannes darstellt. — Auf die überaus reiche und gediegene Illustrierung (5572 Abbildungen!) und vornehme Ausstattung, die der Verleger Benziger dem Werke gegeben hat, und die von seiner Verlagstätigkeit ein schönes Zeugnis ablegen, sei noch besonders rühmend hingewiesen. Das ganze Werk, dessen Preis M. 175.— beträgt, ist in drei Bände eingeteilt, die in je zwei Halbbände gebunden sind.



ERNST JOSEPHSON — DER NIX

Ausstellung der Berliner Secession

Naumann, Friedrich. Form und Farbe. Kart. 2 M. Buchverlag der »Hilfe«, G. m. b. H., Berlin-Schöneberg 1909.

Es hat einen eigenen Reiz, auf die Stimme dieses Mannes zu horchen, der Kunstkritik als Amateur betreibt, aber sein Urteil mit Nachdruck schriftlich fixiert. Naumann ist ein universeller Geist und von mitreißender Begeisterung. Der Politiker und der

Pastor, das sind die beiden Konstanten seiner Individualität; aber der dürfte schlecht beraten sein, der damit diese Persönlichkeit erschöpft glaubte. Gleichwohl: etwas vom Politiker und etwas vom Pastor ist auch in dieses Kunstbüchlein hereingeraten. Das macht: Naumann sieht alles viel stofflicher als wir. Unsere Kunstschlagworte und unsere festen kritischen Formeln schätzt er gering. Er tritt als gebildeter Laie mit gutem Geschmack vor ein Kunstwerk und zergliedert es fein und sorgsam wie ein Chirurg . . . Das Entscheidende ist aber nicht, daß Naumann überhaupt Kunstkritik betreibt, sondern wie er sie betreibt. Man darf mich nicht mißverstehen, wenn ich sage, daß mich Naumanns Kunstkritiken ein wenig an Kerrs Theaterkritiken erinnern. Natürlich weder im Ton noch in der Situierung der Weltanschauung. Das Gemeinsame ist vielmehr: Hinauswachsen über den kritischen Gegenstand, produktive Kritik, Aufreißen eines Kulturhorizonts von ungeahnter Weite, Einordnung des kleinsten Kulturdokuments in ein Kulturganzes. Naumann ergeht es nicht wie der kritischen Fliege Carlyles, die den Säulenknauf, auf dem sie sich niedergelassen, in allen Einzelheiten sieht, aber den Blick fürs Ganze nimmer haben kann; er besitzt Großzügigkeit und sieht die Kulturzusammenhänge. Gegenüber solchen Vorzügen ist es kleinlich, an Einzelheiten zu nörgeln. Was, das heißt worüber Naumann schreibt, ist ja gleichgültig, das Wie bleibt bei ihm die Hauptsache.

G. J. W.

Trübner, Wilhelm. Personalien und Prinzipien, brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—. Berlin, Bruno Cassirer.

Mehr und mehr lernen unsere bildenden Künstler die Feder führen und die Gedanken, von denen ihre Kunst getragen wird, auch schriftlich fixieren. Mancher komplizierte Künstlercharakter wird uns durch solche Selbstanalysierung erst verständlich und zugänglich, und man ist geneigt, aus solchen Gründen dem Goethewort »Bilde Künstler, rede nicht!« seine Bedeutung in dieser Zeit abzuerkennen. — Trübner braucht seine klare und selbstverständliche Kunst nun freilich nicht literarisch zu umschreiben oder gar zu rechtfertigen und er hat es nicht nötig, einen Führer zu sich selbst zu geben. Trotzdem lesen wir die Aufsätze dieses Künstlers, dessen gewandte und geistreiche Essays uns aus manchem Ausstellungskatalog, aus manchem Feuilleton bekannt sind, aufs neue mit Genuß. Namentlich gilt das von seinen »Biographischen Notizen und Erinnerungen«, die das Bändchen einleiten und uns interessante Aufschlüsse über den künstlerischen und menschlichen Entwicklungsgang des Künstler-Autors darbieten, den, was wohl nicht allgemein bekannt ist und heute fast etwas verwunderlich erscheint, kein anderer als Anselm Feuerbach der Kunst zugeführt hat. Von den sonstigen Aufsätzen ist der bereits früher publizierte Essay »Die Verwirrung der Kunstbegriffe« der bedeutendste. — Hat Trübners Kunst, wie ich bemerkte, auch keine literarische Interpretierung nötig, so trägt ein Blick in seine geistige Werkstatt, wie sie uns dieses Buch vermittelt, immerhin nicht unwesentlich zum tieferen Verständnis von Kunst und Künstler bei.

G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

HAMBURG. Dem Maler und Radierer JOHN PHILIPP ist der Professortitel verliehen worden.

MÜNCHEN. Professor ADOLF HENGELER in München ist mit der Ausführung von vier Bildern für die Wände des Rathaussaales in Freising beauftragt worden. Hierfür und für die Professor KARL WAHLER von der Münchener Kunstgewerbeschule übertragenen dekorativen Bemalungen sind aus den budgetmäßigen Mitteln des Fonds zur Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat M. 13000.— zur Verfügung gestellt worden.

ROM. Dem in Leipzig geborenen Maler und Radierer OTTO GREINER wurde vom König von Sachsen der Professortitel verliehen.

ROM. Der diesjährige Müllerpreis von 11000 Lire wurde dem Maler Aristide Sartorio für dessen großes Gemälde »Monte Circeo« zugesprochen.

GESTORBEN: In Schmiedeberg bei Dresden im Alter von 85 Jahren der Tierbildhauer H. J. HÄHNEL.

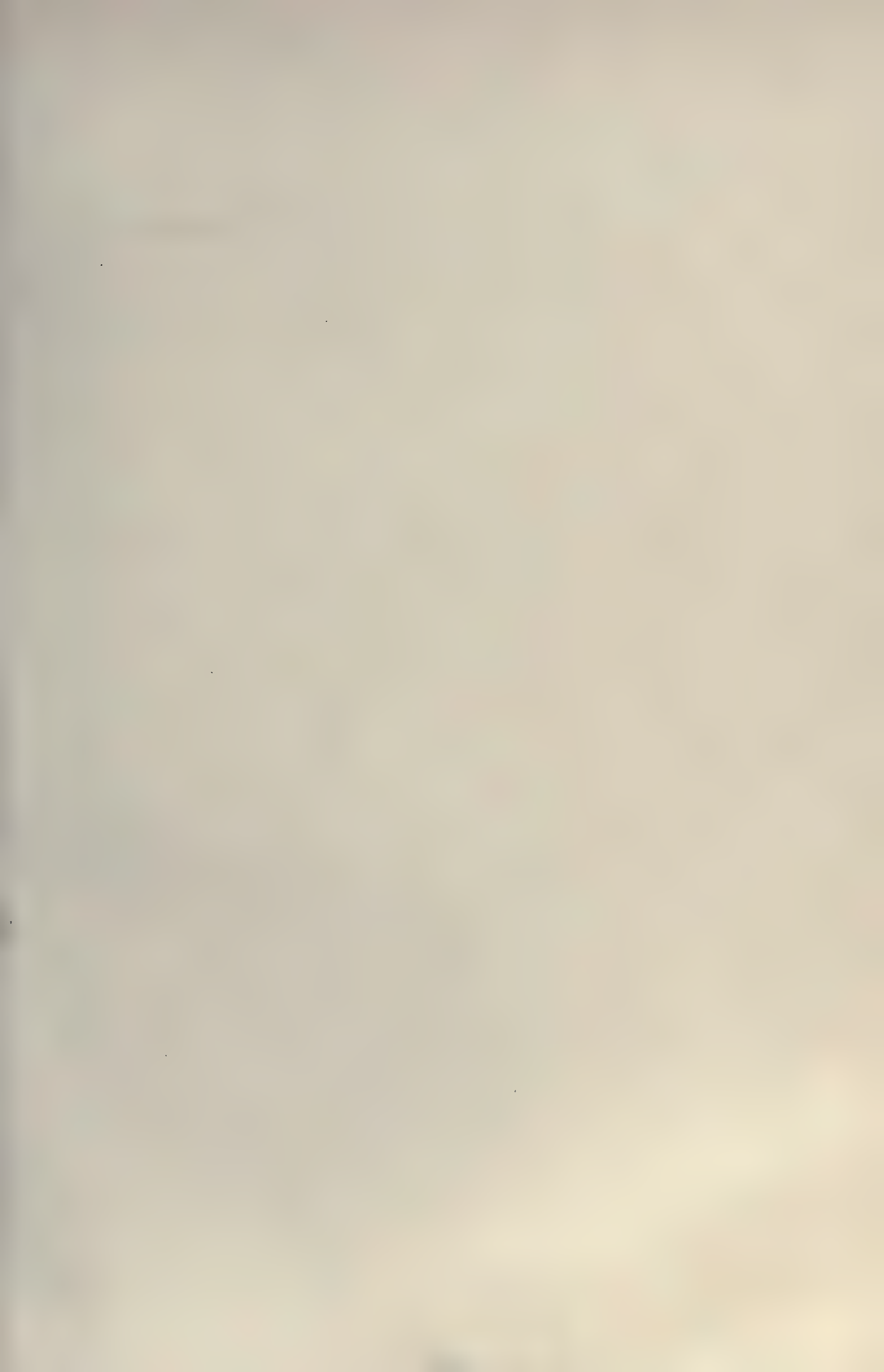


NIKOLAUS FRIEDRICH — SALOME

Ausstellung der Berliner Secession

Redaktionsschluß: 25. Mai 1909 — Ausgabe: 10. Juni 1909

Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München





Grosse Berliner Kunstausstellung 1909

FRIEDRICH STAHL
PRÄLUDIUM



DIE JURY DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909
Sitzend von links nach rechts: Prof. F. Skarbina, Prof. G. Koch, Rad. Krostewitz, Maler Engelhardt, Prof. Hans Meyer, Maler L. Sandrock, Prof. H. Looschen. Stehend: Prof. M. Unger, Maler Hochhaus, Baurat Seeling, Prof. Baumbach, Prof. O. Frenzel, Bildhauer Boeltzig, Baurat Wolffenstein, Prof. Conr. Kiesel, I. Vorsitzender.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909

Von Robert Schmidt

Jedes Jahr von neuem erfordert es einen schweren Entschluß, sich zum Besuche des riesigen Ausstellungspalastes am Lehrter Bahnhof aufzuraffen. Man stöhnt bei dem Gedanken an die endlosen Säle, an das stundenlange Wälzen des Kataloges, man fühlt im Geiste die müden Beine und schmerzenden Augen, mit denen man sich aufatmend unter dem Stadtbahnbogen hindurch zur wohlverdienten Erquickung im Restaurationspark schleppt. Denn der Berichterstatter hat nicht die Zeit, wochenlang seine Tage hier zu verbringen, er kann nicht in Muße mal hier mal da an einer künstlerischen Delikatesse nippen; bei allem Wohlwollen, das er von Natur besitzt, bei allem Verantwortlichkeitsgefühl, das ihm von Berufs wegen immer wieder das Gewissen peinigt: es ist ihm einfach unmöglich, alle diese Kunstwerke so in sein Gedächtnis aufzunehmen, daß er sich dann zu Haus an den Schreibtisch setzen und mit völliger Objektivität seinen Bericht verfassen könnte. Kleinere Ausstellungen, wie etwa die der Secession, ermöglichen es, sich das Bild jedes Kunstwerkes im Geiste leidlich klar zu reproduzieren; am Lehrter Bahnhof ist diese Möglichkeit von vornherein ausgeschlossen. Und so möge man dem Referenten nachfühlend verzeihen, wenn er bekennt, an Hunderten von Bildern nach kurzem Blick vorbeigegangen zu sein und nur da länger verweilt zu haben, wo er an Stil, an Zeichnung, an Farbe alte, bewährte Bekannte antraf, oder wo ein interessantes Motiv darauf deutete, daß hier vielleicht eine wertvolle neue Bekanntschaft zu machen sei. Nie wird der Besuch der Großen Berliner erfreulich sein können, wenn nicht die Aufnahme-Kommission sich dazu ent-



F. KALLMORGEN GEWITTER ÜBER DER ELBE.

Große Berliner Kunstausstellung 1909



F. MÜLLER-MÜNSTER MEERESFRISCHE

Mit Genehmigung des Kunstverlags Paul Sonntag, Berlin



O. HEICHERT — FRÄULEIN v. K.

Große Berliner Kunstausstellung 1909

schließt, dem Betrachter die halbe Arbeit abzunehmen durch rigorose Abweisung alles allzu Mittelmäßigen, wenn nicht 35 von den 55 Sälen in Markthallen oder Auto-Garagen umgewandelt werden.

Kleine Ansätze zur Besserung machen sich allerdings schon seit einigen Jahren immer mehr bemerkbar; so zählt der diesjährige Katalog nur noch 1860 Nummern auf gegen 2175 im Vorjahr und 2222 im Sommer 1907. Und auch der Katalog selbst hat eine erfreuliche Metamorphose durchgemacht: der Druck ist gut und übersichtlich auf anständigem Papier, das Format handlicher; und auch der hoffnungsgrüne Umschlag beweist, daß die neu errungene Buchkultur nicht ohne Wirkung geblieben ist. Das sind an sich Kleinigkeiten, Nebensächlichkeiten, aber sie sind doch von symptomatischer Wichtigkeit für die fortschrittliche Stimmung, die am Lehrter Bahnhof aufzukommen scheint.

Auch im Gebäude selbst treten dann mehrere erfreuliche Neuerungen hervor. Die durchgängig geschmackvolle Anordnung und Ausstattung der Räume ist wohl dem Vorsitzenden der Ausstellungs-Leitung, Hans Looschen, zu danken. Die beiden großen, langweiligen Säle rechts und links von der Vorhalle sind durch einen erhöhten Säuleneinbau zu einer angenehmen Gruppe von je drei Räumen umgestaltet; dem letzten Saal im Mitteltrakt, der wie üblich Skulpturen beherbergt, hat man ebenfalls einen Säulengang als kräftiges Abschlußglied gegeben und vor den übrigen drei Wänden eine grüne Hecke hingezogen, von der die Plastiken — übrigens ebenso in dem großen Quersaal — prächtig loskommen. An einigen Stellen hat man versucht, durch Ausstattung mit Wandmalereien dekorativer Natur, durch Gobelins und alte Möbelstücke mehreren kleinen Räumen einen wohnlichen



J. S. SARGENT — BILDNIS DER MISSES HUNTER

Große Berliner Kunstausstellung 1909



Große Berliner
Kunstausstellung 1909

J. FASSNACHT
MUTTERGLÜCK

Charakter zu geben; etwas Vorbildliches ist hierbei allerdings nicht herausgekommen; immerhin ist man für die dadurch erzielte Abwechslung dankbar. Sehr zu begrüßen aber ist die kleine Revolution, die man sich durch Aufhebung des patriotisch-militärischen Ehrensaales erlaubt hat, der bisher immer dazu berufen schien, dem Besucher von vornherein

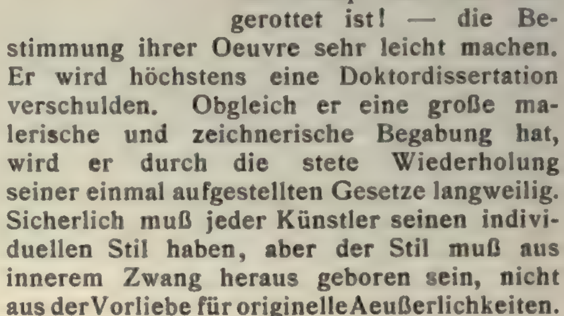


ARTUR KAMPF DER CLOWN

Große Berliner Kunstausstellung 1909

den Geschmack an der Ausstellung gründlich zu verderben. An seine Stelle ist eine stattliche Sammlung von Künstlerporträts getreten, Bildnisse älterer und neuerer Künstler; vom alten Anton Graff an, durch die Cornelius-Generation hindurch bis in unsere Tage hinein. Hier in diesem ersten Saale setzt die Ausstellung mit einem höchst beachtenswerten Auftakt ein und entschädigt dadurch für manches Dutzend langweiliger und impotenter Arbeiten, die durch ihr massenhaftes Auftreten den Genuß zu einer Arbeit machen.

Als ruhende Pole in der Erscheinungen Flucht wirken einige Kabinette mit geschlossenen Kollektionen je eines Künstlers. So hat man den verstorbenen Bildhauern MAX KLEIN und FERDINAND LEPCKE besondere Räume gewidmet (den Manen des erstgenannten sicher nicht zum Vorteil, da die Anhäufung seiner Werke sie schlechter erscheinen läßt, als sie vielleicht in Wirklichkeit sind); so hat auch HOFFMANN-FALLERSLEBEN seinen besonderen Raum. Ebenso CARL VINNEN, der leider aus seiner Worpsweder Einsamkeit, deren Stimmung er so wundervoll beherrschte, heraus und an die See gegangen ist. Aber wer weiß, vielleicht lernt er das ewig bewegte Meer ebenso wiederzugeben, wie früher seine Moorgräben und stillen Tümpel mit den konzentrisch verzitternden Kreisen. Daß er das scharf beobachtende Auge dazu besitzt, beweisen einige seiner Brandungsbilder. In der Kollektion OTTO H. ENGELS bekundet sich wieder das Ueberragen des Landschafters über den Figurenmaler (trotz der prachtvollen zwei Priester am Meeresstrande); DETTMANN schlägt keine besonders neuen Töne an. HANS UNGER (Abb. S. 476) gehört zu den Künstlern, die den zukünftigen Kunsthistorikern — wenn diese unnütze Kaste der Kunstdrohnen dann nicht bereits mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist! — die Bestimmung ihrer Oeuvre sehr leicht machen. Er wird höchstens eine Doktordissertation verschulden. Obgleich er eine große malerische und zeichnerische Begabung hat, wird er durch die stete Wiederholung seiner einmal aufgestellten Gesetze langweilig. Sicherlich muß jeder Künstler seinen individuellen Stil haben, aber der Stil muß aus innerem Zwang heraus geboren sein, nicht aus der Vorliebe für originelle Aeußerlichkeiten.





Große Berliner Kunstausstellung 1909

O. ZWINTSCHER
GOLD UND PERLMUTTER

Ganz anders wirken daneben die Bilder des Dresdeners OSKAR ZWINTSCHER. Auch sie weisen einen stark persönlichen, wenn man will absonderlichen Zug auf, der sie sofort aus Hunderten heraus erkennen läßt, aber die „Mache" wirkt nicht aufdringlich, sondern durchempfunden und in ehrlichster Beobachtung klar — oft bis zur Pedanterie. Ausgezeichnete Porträts sind neben einigen Landschaften und Stilleben ausgestellt. Sehr gut durchgeführt ist der liegende Akt (Abb. S. 471), wobei in der malerischen Wiedergabe des Materiellen in dem Perlmutterkästchen eine ganz raffinierte Leistung gegeben ist; die als Komposition wie als Stimmungsbild vorzügliche „Melodie" gehört sicher zu den bemerkenswertesten Bildern der Ausstellung.

Korporativ treten wie immer auf den Plan die Düsseldorfer Künstlerschaft, die Münchner Künstlergenossenschaft, der Künstlerbund Bayern, die Luitpold-Gruppe, sowie der Künstlerbund Karlsruhe. Wir beschränken uns auf wenige Namen: Aus Karlsruhe haben HANS VON VOLKMANN und WALTER CONZ recht gute Landschaften geschickt; HELENE ALBIKER zeigt eine beachtenswerte Technik in der Richtung etwa von E. R. Weiß. Luitpold-Gruppe und Künstlerbund Bayern haben nicht gerade die erstklassigsten Werke beigesteuert, doch erfreuen Maler wie CARL KÜSTNER, der köstlich zarte RUDOLF SIECK, ERNST LIEBERMANN sowie CHARLES PALMIÉ immer von neuem durch ihre — unter sich so unendlich verschiedenen — Landschaften. Daß München eine ausgezeichnete Bildhauerschule besitzt, beweisen die prächtigen Büsten von LUDWIG DASIO und die Th. Th. Heine-Büste von EDUARD BEYRER. Ebenso zeigt der Düsseldorfer WILHELM LEHMBRUCK in einem Bronzerelief und einer trefflich charakterisierten Porträtbüste große plastische Begabung. Unter den Düsseldorfer Malern scheinen FRITZ REUSING als Porträtist, WILHELM HAMBÜCHEN, OTTO VON GROOTE, WILHELM LUCAS und FRITZ VON WILLE als Landschafter in führende Stellungen sich einzunisten; die zwei kleinen Bildchen von WILHELM SCHREUER „Bei der Bowle" und „Molly" (Abb. S. 477) gehören malerisch zum Pikantesten der ganzen Ausstellung. Um der übrigen Menge von Gemälden etwas übersichtlicher zu Leibe zu gehen, wollen wir einige Gruppen aussondern.

Das *Porträt*: Hier haben wir eine ganze Anzahl sehr erfreulicher Leistungen zu verzeichnen. An erster Stelle mit steht sicher MORITZ RÖBBECKE, von dem das lustige Selbstporträt mit dem Sonnenstrahl, der Löwenkopf des alten Böcklin und des Künstlers Vater ausgestellt sind. Ferner interessiert FRITZ BÜRGER (Abb. S. 488), dem man nur in vielen Fällen



ARTUR LEWIN-FUNCKE — DER VOGLER

Große Berliner Kunstausstellung 1909



RUDOLF KOHTZ — DAME IN ROSA

Große Berliner Kunstausstellung 1909

eine weisere Beschränkung auf die Hauptsache empfehlen möchte; dann der junge Wiener JOHN QUINCY ADAMS, von dem zwei ganz ungemein delikate Damenbildnisse sich finden, GEORG LUDWIG MEYN (Porträt Pagels) und WILLIAM PAPE (zwei Damenporträts). Die Mrs. Elsie Swinton zeigt mit ihrer wundervollen Modellierung des kühlen Fleisches die Kunst SARGENTS auf ihrer Höhe; den Misses Hunter (Abb. S. 468) kann man bei glänzender Technik den Vorwurf einer konventionellen Süßlichkeit nicht ersparen, und in einem anderen Porträt glaubt man den Pinsel eines vielbeschäftigten Routiniers zu spüren. Schade! Der feine Kopf von der Hand HUGO VOGELS (Abb. S. 474) leidet unter der unruhigen Fülle des Beiwerks. Raffiniert ist die Farbenwahl auf dem Bild von HENRY CARO-DELVAILLE (Abb. S. 481); schwarz und weiß mit einer blaßroten Nelke; und von AMAN-JEAN wird eins seiner weich verschwommenen Damenbildnisse vorgeführt. Ferner verdienen besondere Erwähnung die Porträts von RUDOLF KOHTZ (Abb. S. 473), NIK. SCHATTENSTEIN (Abb. S. 486), BENNEWITZ VON LOEFEN, PETER JANSSEN, sowie die prächtigen Selbstporträts von SCHULTE IM HOFE und ARTUR KAMPF.

Landschaft: Wer CARL BANTZERS Bauern liebt, hat nun auch Gelegenheit, seine tief empfundenen, frischen Landschaften kennen zu lernen, und wer die Ausstellung bei Gurlitt versäumt hat, säume nicht, sich THEODOR HAGENS „Ernte“ anzusehen. Er wird einen Erdgeruch spüren, wie er etwa auch dem abendlichen Acker bei OSKAR FRENZELS „Später Arbeit“ entströmt. KALLMORGEN hat einige sehr gute Arbeiten ausgestellt, so einen weich verschwommenen „Abend im Hamburger Hafen“, eine sehr feine Gewitterlandschaft (Abb. S. 466), sowie das „Frühstück in der Werkstatt“, das mit dem prächtigen Lichteinfall schon in der Akademie-Ausstellung dieses Winters erfreute. BRACHT, LESSING und der auf Constables Schultern stehende

ARNOLD MARC GORTER legen Zeugnis ab von ihrer starken Stimmungskunst; aber auch die klaren, melancholischen Landschaften von FRANZ TÜRCKE, den ins Unendliche hinein Wandelnden von FERD. BRUNNER, sowie die fröstelnde Regenstimmung in dem Bilde J. AUSTEN BROWNS (Abb. S. 477) dürfen wir nicht vergessen. Kräftige Töne schlägt ERNST KOLBE an in der „Kirche auf Sylt“ (Abb. S. 476) mit den grellen Lichtern vor düsterem Gewitterhimmel, während LOUIS DOUZETTE das lichte Grün junger Birken im Frühling schildert. Als Landschafter von bester Qualität erweisen sich u. a. noch HANS LICHT, WILLY TER HELL, HANS HARTIG („Alt-Berlin“) und HUGO KÖCKE. RICHARD KAISER, MAX CLARENBACH und CARL LANGHAMMER sind gut vertreten.

Einige Ausrufungszeichen zu sonstigen Gemälden: Ein paar badende Mädchen in goldner Sonne und saftigstem Grün von GASTON LA TOUCHE (Abb. S. 475); mehrere Musen in origineller Auffassung und guter Malerei von HUGHITT HALLIDAY; ein duftig gemalter, aber schlecht gezeichneter Akt von FR. KARL STRÖHER. Dann eine stark modern empfundene, sehr dekorativ wirkende Madonna mit Heiligen von SEBAST. LUCIUS (Abb. S. 484) und eine von tiefster Melancholie erfüllte Gruppe zweier Frauen in südlicher Landschaft von FRANZ STASSEN (Abb. S. 487). FRIEDRICH STAHL bringt einige Bilder im Stile der Florentiner Quattrocentisten (Abb. geg. S. 465 und S. 483). Von herzhafter Gesundheit sprüht das Zirkusbild ARTUR KAMPFS (Abb. S. 470), wogegen in dem „Silbernen Schiff“ von J. J. SHANNON ein Duft von Orchideen spukt.

Viel Plastik ist in den Sälen verteilt, viel der Zahl nach, nicht nach der Qualität. Mit aufrichtiger Freude kann man nur weniges betrachten, und das findet sich meist unter den Arbeiten von kleinen Dimensionen. Ein paar recht gute Büsten hat HERM. JOACH. PAGELS geschickt (auch sein „Griechisches Mädchen“ ist eine gute Leistung); MARTIN SCHAUSS hat noch immer im Kinderporträt seine fruchtbarste Domäne. Weitere gute Porträtbüsten sind von HANS BLOCH, SIGISMUND WERNEKINCK, HUGO KAUFMANN (Porträt F. von Uhde) und ARTUR LANGE (Porträt Draeseke) geschaffen. Von Lange stammen auch die gewaltigen fünf Athleten, die eine Brunnengruppe „Quelle der Kraft“ abgeben sollen (Abb. S. 479) und mit gewaltiger Wucht den Boden stampfen. WILH. WANDSCHNEIDER'S „Achilles“ und MATHIAS GASTEIGERS „Pferdebändiger“ (Abb. S. 485) kommen bei großer Formvollendung nicht über eine gewisse klassizistische Leere hinaus, während die beiden „Antiken“ von SELMAR WERNER von schlichtem, starkem Geiste beseelt scheinen. Gut in Form und Empfindung endlich ist der betende Ritter von ALBERT HUSSMANN (Abb. S. 480).

Die Schwarz-Weiß-Ausstellung, der Verband der Illustratoren sowie die reichhaltige Architektur-Abteilung können hier naturgemäß nicht einmal flüchtig gestreift werden.

Gott sei Dank, daß wir durch sind! Zum Schluß aber noch einmal den Wunsch vieler gequälter Herzen: möge der Katalog im nächsten Jahre die Nummernzahl 1000 nicht überschreiten. Quod deus bene vertat!

HUGO VOGEL DAMENBILDNIS
Große Berliner Kunstausstellung 1909

GEDANKEN ÜBER KUNST

Kunst, die nicht dem Leben entspringt, ist Künstelei. *Otto Weiß*

*

Ich kenne Künstler, die sprechen von ihrer Kunst so philosophisch — als hätten sie nie etwas mit ihr zu tun gehabt. *Otto Weiß*



❧ *Große Berliner Kunstausstellung 1909*

GASTON LA TOUCHE
❧ ❧ ❧ SOMMER ❧ ❧ ❧



HANS UNGER BILDNIS

Große Berliner Kunstausstellung 1909



ERNST KOLBE KIRCHE AUF SYLT

Große Berliner Kunstausstellung 1909



J. AUSTEN-BROWN FELDARBEIT AM FLUSS

Mit Genehmigung des Kunstverlags Casper, Berlin



WILHELM SCHREUER MOLLY

Große Berliner Kunstausstellung 1909

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1909

Neben den großen mehr oder weniger internationalen Ausstellungen in den Hauptkunstzentren verdient auch die sich in dem engeren Rahmen der vorwiegend spezifisch *südwestdeutschen* Kunst bewegende *Baden-Badener Ausstellung* eine eingehendere Würdigung. Sie wurde von der neu gegründeten, rührigen »*Freien Künstler-Vereinigung Baden*«, die tüchtige, in der Ausstellung gut vertretene Künstler wie A. BAUDRU, M. v. GEYMÜLLER, O. A. KOCH, A. HAMACHER und IVO PUHONNY umfaßt, unter dem Vorsitz und der werktätigen Mithilfe des Malers Professor ENGELHORN aus Mannheim, jetzt in Baden-Baden lebend, veranstaltet, der auch zum größten Teil die Mittel zur Erbauung des prächtigen, in monumentalster Weise nach den Plänen des Professors BILLING in Karlsruhe errichteten ständigen Ausstellungsgebäudes stiftete. Da der Jury derselben die ersten und besten Karlsruher Künstler, wie HANS THOMA, W. TRÜBNER, FERD. KELLER, SCHÖNLEBER und HANS v. VOLKMANN, die auch nebenbei sämtlich an der Ausstellung mit ganz hervorragenden Werken beteiligt sind, angehörten, durfte man schon eine bedeutsame künstlerische Qualität derselben erwarten und erlebte hierin auch keinerlei Enttäuschung. Namentlich ist der in erfreulichster Weise sich bemerkbar machende künstlerische Nachwuchs, zumal der Karlsruher Schule, die hier überhaupt, was ja ziemlich nahe liegt, in überwältigender Weise auftritt, sehr gut und charakteristisch vertreten. Wir nennen hier aus der fast geradezu beherrschend sich entwickelnden Trübner-Schule die begabten Künstler HEINRICH FREYTAG (»Marktplatz«), ARTUR GRIMM (»Kürassiere«), HERM. GOEBEL und JUL. SCHOLD mit packenden lebensvollen Bildnissen und Stilleben, in denen auch die Gattin des Meisters, ALICE TRÜBNER exzelliert, sowie den flotten Koloristen GEORG POPPE; aus der Schule des Altmeisters Hans Thoma, der mit einem seiner schönsten und feinsten Werke »Kain und Abel« aufs beste vertreten ist: den talentierten Bildnis- und Figurenmaler HANS ADOLF BÜHLER (»Hiob«), den originellen ADOLF HILDENBRAND, SIEGFRIED CZERNY (»Mädchen und Tod«), HELMUT EICHRODT, HANS BRASCH und AUG. GEBHARD, die trefflichen Landschafter OTTO LEIBER, KARL MUTTER, HERM. OSTHOFF, H. DAUR, K. O. MATHAEI, ADOLF SCHINNERER, KARL BIESE, WALTER CONZ, H. SCHRÖDTER, und den bekannten und originellen E. R. WEISS, sowie die am besten wohl hieher zu rechnenden talentvollen Damen BERTA WELTE, HELENE ALBICKER und MARTA KROPP. Aus der Schule von Ferd. Keller: den sich immer mehr zum exquisiten Koloristen entwickelnden, vielseitig veranlagten HERMANN GÖHLER (»Sommerfest«), den Landschafter WILH. NAGEL, die begabten Figurenmaler HERMANN MÖST, HEINRICH PFORR, KARL WALTER, PETER BAYER und HEINRICH KLEY, dessen Spezialität neuerdings effektvoll dargestellte, sehr gut beobachtete Interieurs aus den Kruppschen Eisenwerken bilden, sowie den sich sehr vorteilhaft entwickelnden PAUL SEGISSER. — Die berühmte Landschafterschule Schönlebers — vordem der Glanzpunkt des Karlsruher Kunstlebens — der selbst zwei entzückende feine Stücke (»Mühle in Dinkelsbühl« und »Dorfnacht«) beigesteuert hat, ist durch R. HELLWAG, STRICH-CHAPELL, KARL BÖHME, ADOLF LUNTZ, DESCOUDRES und die bekannten Meister ihres Faches: HANS v. VOLKMANN, GUSTAV KAMPMANN und P. v. RAVENSTEIN sehr gut repräsentiert. Daß auch die übrigen Koryphäen der Karlsruher Akademie mit ihren Schülern wie FERD. KELLER, KASPAR RITTER — beide mit feinen Bildnissen — JULIUS BERGMANN, SCHMID-REUTTE, WALTER GEORGI und FRIEDRICH FEHR (leider mit Ausnahme von Ludw. Dill), aufs beste und charakteristischste in der sehr gewählten Ausstellung vertreten sind, versteht sich nahezu von selbst. Ueberraschend gut und reichhaltig hat sich auch die benachbarte elsässische, in erfreulichem Aufstreben begriffene, spezielle Straßburger Kunst eingefunden, mit trefflichen Meistern wie GUST. STOSKOPF (»Waschküche«), LOTHAR v. SEEBACH (»Interieur« und »Rosen«), KARL JORDAN, HCH. BEECKE, SABINE HACKENSCHMIDT (»Vogesenlandschaft«), THEOD. KNORR dasselbe, AUG. COMMISSAR mit einem sonnigen »Frühling«, GEORG DAUBNER und PAUL LÖSCHHORN mit guten Landschaften. Die Beteiligung aus dem übrigen Deutschland kann, wie wir oben schon bemerkt haben, wenn auch aus den Hauptkunstplätzen einzelne zum Teil recht bedeutende Werke vorhanden sind, doch nur eine relativ schwache genannt werden. München vertreten die bekannten Landschafter EDMUND STEPPES, TONI STADLER, HERM. EICHFELD, BENNO BECKER, RICHARD KAISER, KARL HAIDER, ausgezeichnet auch FRANZ HOCH, PAUL CRODEL, FRITZ BAER, FRANZ HORADAM u. a. Dann die Figurenmaler JULIUS EXTER, WALTER PÜTTNER, MAX FELDBAUER, HANS BARTELS, HIERL-DERONCO, L. v. ZUMBUSCH, TH. TH. HEINE und OBERLÄNDER; die Tiermaler ZÜGEL, SCHRAMM-ZITTAU, v. HAYECK, KARL BECKER u. a. Berlin schickte uns LOVIS CORINTH mit einem sehr flotten »Souper«, einem Meisterwerk des fortgeschrittensten Impressionismus, KARL RÖCHLING mit der »Ansicht aus Eßlingen«, HANS HERRMANN (ditto aus Rotterdam), MAX LIEBERMANN mit der brillant gemalten »Kartoffelernte«, KALLMORGEN, O. FRENZEL und HANS LOOSCHEN mit bedeutenden Landschaften, EMIL ORLIK mit einem entzückenden »Interieur aus Japan« und DORA HITZ mit dem brillant gemalten Bildnis der Frau Gerhard Hauptmann. Von Dresden kommen FERD. DORSCH, EUG. BRACHT und ZWINTSCHER; von Frankfurt: STEINHAUSEN und GUDDEN; von Düsseldorf: CLARENBACH und EUGEN KAMPF; von Worpswede: VOGELER, MACKENSEN, MODERSOHN.

Was zum Schlusse die Plastik betrifft, so ist hier auch in überwiegendem Maße die Karlsruher Schule vertreten durch sehr gute Werke von Prof. VOLZ und SCHREYÖGG, WILH. GERSTEL, H. BINZ, ALBICKER, SAUER, KARCHER und TAUCHER, OTTO FEIST und H. FÖRY, dem die Münchner sich durch BERMANN, FRANZ v. STUCK, HAHN, die Berliner durch TUAILLON, KRAUS und FRITZ KLIMSCH würdigst anschließt, während Stuttgart durch POETZELBERGER und Darmstadt durch DANIEL GREINER sehr gut vertreten sind.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Den großen Saal der *Galerie Eduard Schulte* nehmen Gemälde des Münchner LUDWIG EXTER ein. Eine starke, eine rassige Kraft ohne Zweifel, die manchmal nur — etwa bei der Kreuzigung — zu viel psychisches und physisches Pathos aufwendet. Die Entwicklung zur Aufhellung der Farbe beginnt bei Exter entscheidend um 1903, um sich in den neueren Arbeiten siegreich durchzusetzen. Bei einigen Akten vermißt man nun wieder die frühere feste Durchmodellierung. Mehrere ausgezeichnete Porträts dürfen nicht unerwähnt bleiben. —



Große Berliner Kunstausstellung 1909

ARTUR LANGE
DIE QUELLE DER KRAFT

Gute Landschaften sind ausgestellt von WILLY TER HELL (Dresden), von HANS MEYER-KASSEL, sowie von FRAU M. HEYCK (München), die das zeichnerische Element Hans Thomas sich anerzogen hat, aber selbständig feine Stimmungen produziert. Bei den farbig klaren Bildern von PAUL HORST-SCHULZE (Leipzig) fehlt ein gewisses Fluidum, das das Wollen mit der Ausführung in Zusammenhang brächte; es bleibt meist ein Rest Unnatur, der die seelische Klarstellung verhindert, was bei Böcklin etwa in ähnlichen Situationen niemals der Fall ist.



ALBERT HUSSMANN — AVE MARIA
Große Berliner Kunstausstellung 1909

Neben einer Kollektion stilisierter Temperabilder von JOHANNES MARTINI (München), in denen nur ein allzuhäufiges Kokettieren mit strumpflosen Mädchenbeinen zu bedauern ist (in Kollektionen wirkt so etwas nicht!), und einer Sammlung sehr guter Tierbilder, in denen sich der Münchner ALFONS PURTSCHER als vorzüglicher Tierpsycholog bekundet, erwecken besonderes Interesse die eminent zart empfundenen und zart gemalten Landschaften von EDMUND STEPPES (München), in dessen Naturell ein Gemisch von Caspar David Friedrich und Carl Haider zu stecken scheint. Seine köstliche Spezialität sind wellige Grashügel und weiße Wolken an tiefblauem Himmel von einer wunderbaren Keuschheit der Empfindung und von ganz delikater Duftigkeit in der Ausführung. Ebenfalls von Steppes sind mehrere Werke bei *Fritz Gurlitt* ausgestellt, darunter eine in tiefem Wolkenschatten liegende kühle Landschaft (›Melancholie‹) von 1903; alles übrige von der weichen, zarten Art der Bilder bei Schulte. Von IDA GERHARDI hängt bei Gurlitt eine Reihe von Porträts, aus der besonders das Bildnis einer jungen blonden Dame von ganz ausgezeichneter Qualität der Farbenvaleurs hervorgehoben sei; das Bild läßt hoffen, daß die Künstlerin die Periode der Absonderlichkeiten, die oft abstoßend und bizarr wirkten, jetzt überwunden hat. Weiter sind HANS THOMA (Wasserfall von 1875), TRÜBNER, SPERL, TH. HAGEN und andere mit sehr guten Werken vertreten.

Nur registrieren können wir die *Studien-Ausstellung von Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler* im *Künstlerhaus*, in der zum Teil sehr interessante Proben der Maler sich befinden, die uns mit ihren ausgeführten Bildern so häufig beschäftigen.

Die ›*Sport-Ausstellung*‹ bei *Keller & Reiner* ist jetzt abgelöst durch die *Freie Vereinigung Weimarer Künstler*. Sehr ungleichmäßig, viel Mittelgut. Genannt seien F. LEDERER, ein Pointillist von schwerem Genre, aber nicht unbedeutend; CARL HESSMERT, der mehrere gute Abendstimmungen zeigt; RICHARD GRIMM, mit einem sehr angenehmen Vorfrühlingsbilde, sowie PETER PAUL DREWING, von dem das kleinste und im Motiv schlichteste Bild (›Ein stilles



HENRI CARO-DELVAILLE — ENID

Große Berliner Kunstausstellung 1909



J. D. HOLZ — SONNIGER TAG

Große Berliner Kunstausstellung 1909

Tal‹) jedenfalls das beste seiner Kollektion ist. LUDWIG VON SENGER (München) stellt einige recht gute, kräftige Landschaften aus, und beweist darin, daß er einen Blick für wirkungsvolle Bildausschnitte besitzt.

R. SCHM.

BRAUNSCHWEIG. Für die Städtische Galerie wurden während der letzten beiden Ausstellungen angekauft: LUDWIG DETTMANN, ›Heimfahrt vom Kirchdorf‹; FRITZ MACKENSEN, ›Die Dämmerung‹; HANS V. BARTELS, ›Holländische Mutter‹. Durch Vermächtnis kam hinzu: ALEXANDER SCHMIDT-MICHELSEN, ›Aus Schloß Rheinsberg‹; durch Schenkung: KARL HEEL, ›Motiv von der Rügenschen Küste‹; CHARLES PALMIÉ, ›Brücke bei Riddagshausen‹.

MÜNCHEN. Anläßlich der X. internationalen Ausstellung im Glaspalast wurden neben 135 Goldenen Medaillen II. Klasse an folgende Künstler I. Goldene Medaillen verliehen: Marius Bauer, Manuel Benedito-Vives, Leonardo Bazzaro, Eugen Bracht, Gaetano Cellini, Umberto Coromaldi, Alois Erdtelt, Fritz Erler, Max Gaisser, Franz Grässel, Hermann Groeber, Hermann Hahn, Vilhelm Hammershöj, Viggo Johansen, Stephan Kolesnikow, Carl Larsson, Hugo Lederer, Enrique Martinez-Cubells y Ruiz, Michael Nesterow, Izsak Perlmutter, Victor Rousseau, Rudolf Schramm-Zittau, Georg Schuster-Woldan, Max Slevogt, Alexander Struys, Otto Strützel, Walter Thor, Albert Welti, Anders Zorn. Frankreich und Oesterreich standen außer Wettbewerb.

STUTTGART. MARGARETHE VON KUROWSKI, die allzufrüh verstorbene hochbegabte Künstlerin, ist wohl den meisten in unserer Stadt bis jetzt eine unbekannte Größe gewesen. Das ist nun anders geworden, denn auf eine große Kollektivausstellung im Württembergischen Kunstverein ist eine Nachlaßausstellung im Württembergischen Malerinnenverein gefolgt und beide Vorführungen sind von Künstlern und Kunstfreunden mit großem Interesse aufgenommen worden. Man bewunderte nicht nur das hervorragende malerische Können dieser Künstlerin, man fühlte sich auch von den diskreten gedämpften Harmonien dieser Tonstimmungen, aus denen unverkennbare Züge des Leidens erklangen, seltsam gefesselt. Sie scheint berufen gewesen zu sein, das Werk ihres Meisters WILHELM DÜRR, dieses gleichfalls allzufrüh verstorbenen glänzenden Talentes, zu übernehmen und fortzusetzen; zweifellos hat auch dieser Künstler unter allen ihren Lehrern den größten Einfluß auf sie gehabt. Als eine erfreuliche Tatsache möge noch der schöne materielle Erfolg der Nachlaßausstellung erwähnt sein.

H. T.



OSMAR SCHINDLER VERSPOTTUNG
Große Berliner Kunstausstellung 1909

WEIMAR. Der rührige Kunstsalon Hirschwald brachte eine Kollektion von Gemälden und Radierungen ADOLF SCHINNERER'S, der durch Verleihung des Villa-Romana-Preises in weiteren Kreisen bekannt wurde. Die Hauptstärke Schinnerers liegt ohne Zweifel in seinen Radierungen, und hier wieder in der Landschaft. Es ist erstaunlich, wie er mit wenigen Strichen eine geradezu verblüffende Wirkung erzielt. Ueberall dort, wo er sich auf das Allernotwendigste in seinen Mitteln beschränkt, wirkt er am überzeugendsten. Aus der reichen Sammlung seiner Blätter will ich hier nur einige wenige hervorheben: ›Wasserräder‹, ›Häuser im Tal‹, ›Grundlach‹ und ›Landungssteg‹. In allen diesen Radierungen liegt eine Fülle von Luft und Licht; eine flimmernde Klarheit, die das Auge in weite Fernen schweifen läßt. Im Gegensatz zu diesen Arbeiten sei hier u. a. auch der ›Herbst‹ angeführt, welches Blatt beweist, daß Schinnerer auch sattfarbige Wirkungen zu erzielen vermag. Weniger gelingen ihm figürliche Darstellungen, die fast alle an einer befremdenden, um nicht zu sagen unschönen Gedrungenheit der Körper laborieren und die Vorzüge der dargestellten inneren Vorgänge nicht zur Geltung kommen lassen. — Auch unter den Gemälden stehen die Landschaften obenan. Die ›Kornfelder‹ möchte ich zuerst nennen: ein vortreffliches Bild. Schwer und unheilverkündend ragt das kleine Stückchen Gewitterhimmel über den sonnenbeschienenen Kornfeldern hervor. Auch die ›Flachlandschaft‹ muß hervorgehoben werden, ebenso die zartgetonte ›Wiese mit Schaumkraut‹.



FRIEDRICH STAHL — AUSFAHRT

Große Berliner Kunstausstellung 1909

NEUE KUNSTLITERATUR

Bürger, W. Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. M. 3.—. Leipzig 1908, Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Der französische Journalist und Kunstschriftsteller Théophile Thoré, der unter dem beziehungsreichen Pseudonym W. Bürger schrieb, gilt auch bei dem deutschen Fachmann seit langem als der beste Kenner jener entscheidenden französischen Kunstentwicklung, die sich in den Jahren 1830 bis etwa 1860 abspielte. Charles Baudelaire, der gleichfalls die Kunst dieser Zeit gut kannte, wurde uns auch in seinen Kunstaufsätzen vor einiger Zeit verdeutscht, und nun haben wir, ihn berichtigend und ergänzend, auch Bürgers Kunstessays in vorzüglicher Uebersetzung und geschickter, pietätvoller Bearbeitung vorgelegt erhalten. Ich las beide Bücher nebeneinander und finde Bürger — abgesehen von Baudelaires literarischer Bedeutung — ernster und tiefer. — Ein größerer Essay leitet den Band ein. »Neue Bestrebungen der Kunst« ist er überschrieben, und sein Resultat ist dieses: »Die Formen wechseln, das ist reine Phantasiesache«, aber die eigentliche Umwälzung in der Kunst wird sich nur dann vollziehen, »wenn wirklich der allgemeine Geist sich wandelt«. Diesem Vorspiel folgen Bürgers bedeutungsvolle Ausführungen über die Landschaftsmalerei, die in allgemeinen Erörterungen (Naturgefühl, die Komposition in der Landschaft etc.) in kleinen Monographien bedeutender Landschafter, in Kunstberichten über den »Salon« gegeben sind. In diesem Abschnitt steht Bürgers Künstlerbekenntnis: »Der Anfang aller Dinge ist die Liebe. Der Anfang der Kunst ist das Gefühl für die Natur und die Leidenschaft für die Schönheit«. Da er eine Wiedergeburt der Kunst aus der Landschaft erhoffte, traf er sich natürlicherweise mit den Malern von Barbizon, und es ist sicher nicht zufällig, daß ihn mit dem — trotz Millet — Bedeutendsten von diesen, mit Théodore Rousseau, innige Freundschaft verband. Diesem Künstler hat er denn auch sein besonderes Interesse zugewandt, doch gilt das auch Corot, Calame, Troyon u. a., selbst dem jungen Claude Monet, dem er schon 1866 eine bedeutende Zukunft prophezeite. Besonders reizvoll erscheint



HEINRICH WILKE — WANDERUNG DES MENSCHEN

Große Berliner Kunstausstellung 1909

mir ein Aufsatz Bürgers vom Jahr 1846: »Die Entdeckung der Alpen«, der nach einer begeisterten Schwärmerei für die romantische Schönheit schließlich doch mit einem Bekenntnis zur intimen Landschaft endet: »Ist nicht die Poesie der Bäume ebenso ergreifend wie die der Felsen und der Ströme?... Zu den meisten Gemütsanlagen paßt ein Baum besser als ein Sturzbach.«

Atz, Karl. Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. 2. Aufl. In Ganzleinen geb. M. 24.—. Innsbruck, Wagnersche Universitätsbuchhandlung, 1909.

Wer sich je mit der Kunstgeschichte Tirols wissenschaftlich zu beschäftigen hatte, der kennt den Wert der gründlichen und selten versagenden, umfangreichen Arbeit des Terlaner Priesters Karl Atz.



SEB. LUCIUS — MADONNA

Große Berliner Kunstausstellung 1909



MATHIAS GASTEIGER PFERDEBÄNDIGER
Große Berliner Kunstausstellung 1909

Durch eine durchgreifende Ueberarbeitung der ersten, längst vergriffenen Auflage kam fast ein neues Werk zustande, das schon rein äußerlich eine eminente Arbeitsleistung des greisen Autors darstellt. Auf mehr als 1000 Seiten in Lexikon-Oktav ist die Kunstgeschichte Tirols von den ältesten rätischen Zeiten bis herab zur Malerei des 19. Jahrhunderts dargestellt, mit Defregger schließt das Buch. Besonders glücklich ist die gotische Periode, zumal die Plastik und die Kleinkunst, behandelt. Habe ich an dem Buch etwas auszusetzen, so ist es der Umstand, daß die kirchliche Kunst gegenüber der profanen auffallend bevorzugt wird. An der äußeren Ausstattung — Druck und Illustrationen — wäre wohl manches zu bemängeln, aber ich möchte wegen solcher verhältnismäßig kleiner Fehler keineswegs den Wert des Buches geschmälert oder beeinträchtigt wissen. Es ist ein Werk, das kein Fachmann entbehren kann, das aber auch der genießende Kunstfreund, der im Sommer Tirol durchstreift, und sich seiner alten Kultur und Kunst erfreut, an einem Ehrenplatz seiner Bücherei aufstellen sollte.

Struck, Hermann. Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch. Geb. M. 28.—. Berlin, Verlag von Paul Cassirer.

Struck sagt: »Dieses Buch soll eine Anleitung sein, die Künstler und kunstverständige Dilettanten in den Stand setzt, die schöne Kunst des Schwarz und Weiß selbständig zu erlernen; und es soll zugleich den Blick des Kunstliebhabers schärfen, um die Erzeugnisse der Radierkunst besser und intensiver genießen zu können.« Dieses Versprechen erfüllt der Künstler-Autor. Legen wir das leicht geschriebene Buch aus der Hand, so ist uns, als kämen wir von einem Atelierbesuch nach Hause. Der Radierer hat uns alles gezeigt: sein Werkzeug und sein Material, wie er ätzt und radiert, wie er die verschiedenartigen graphischen Verfahren anwendet: Aquatinta und Vernismou, Punktiermanier und Schabkunst, und auch von der farbigen Radierung, von Lithographie und Holzschnitt hat er uns manches gesagt. Zwischenherein plauderte er zu uns über Goethe als Radierer, und alle berühmten Meister der Nadel hat er uns in kurzen Charakteristiken und mit einigen Proben ihrer Kunst vorgestellt. Von einigen, darunter ist Struck selbst, sowie Anders Zorn und Max Liebermann, sieht man sogar sehr gute Originalradierungen. Und so sind wir denn von einem genauen Kenner seiner Kunst namentlich nach der technischen Seite hin hervorragend bereichert worden. Wir werden das Buch in allen Fällen, wo wir über technische Fragen der graphischen Kunst im Zweifel sind, mit Erfolg nachschlagen können: es läßt uns nirgends im Stich. G. J. W.

= Tausig, Paul. Die erste moderne Galerie Oesterreichs in Baden bei Wien 1811. Wien 1909. Gerold & Co. Br. M. 1.—.

Es war vor fast hundert Jahren, als der Landschafts-

maler A. C. Dies in den Wiener »Vaterländischen Blättern« 1811 eine Reihe von Aufsätzen »Ueber die Kunst und deren Notwendigkeit in Hinsicht auf das Finanzwesen« mit der Bemerkung begann »Noch nie ist soviel über die Kunst geschrieben worden ..«. Was würde der gute Wiener Künstler zu der heutigen Kunstliteratur sagen? Dies schlägt die Gründung eines »Museums heutiger Kunst« vor, beklagt das Elend der zeitgenössischen Künstler, »nur durch temporäre Ausstellung ihrer Werke könne man helfen. Gewiß seien Museen älterer Kunst von Wert, was aber heute nottue, das sei eine Sammelstätte für die Kunst des Tages, der allzeit neuen Gegenwart«. Sein Wunsch sollte bald in Erfüllung gehen. Im nahen Baden gründete noch im gleichen Jahre der Lehrer des Zeichnens und der Malerei am Wiener Theresianum Andreas Magnus Hunglinger eine moderne Galerie, zu der er einen 30 Seiten umfassenden Katalog drucken ließ. Von den Malern der darin aufgeführten 80 Kunstwerke wissen wohl nur noch die Künstlerlexika etwas, Hunglinger selbst ist mehrfach vertreten, dann Platzer, Troger, Braun, Hickel, Duvivier, Sambach, Lampi, Dies, Füger, Langenhöffel etc. etc. Nur ein halbes Jahr bestand die »Moderne Gallerie« und erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts erhielt Oesterreich wieder ein besonderes Museum für die Moderne Kunst. Der neue Direktor desselben Dr. Dörnhöffer wird die kleine Studie, welche Paul Tausig der Hunglingerschen Schöpfung widmet, gewiß nicht ohne Andacht lesen und ebenso alle die, welche für die Entwicklung der bildenden Künste in Oesterreich Interesse haben.

Fritz Kunz und Heinrich Federer, Der hl. Franz von Assisi. Geb. M. 6.—. München 1908. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst.

Der herzensgeniale Heilige von Assisi ist heute sozusagen »Mode« geworden; Leute, die sich sonst herzlich wenig um religiöse Dinge kümmern, verdrehen verzückt die Augen, wenn der Name des Santo von Assisi genannt wird. Die wissenschaftliche Forschung — SABATIER an der Spitze, THODE, SCHNÜRER, GOETZ und andere — beschäftigt sich eindringlich mit dem Pragmatischen seines Lebens und Wirkens. Und neben vielen anderen ist ein deutschschweizerischer Maler, FRITZ KUNZ mit Namen, aufgestanden, das Leben des heiligen Franz im Bilde festzuhalten. Ihn trieb nicht die »Mode« zu dem überraschend reichen Stoff. HEINRICH FEDERER erzählt uns, wie Kunz zu seiner Franziskusmalerei kam: »Er wohnte jahrelang im Sabinerland, zog fürbaß durch die Strecken, die Franz so oft begangen, rutschte auf den Bänken, die noch die Kniespur des unermüdlichen Beters zeigen, weilte in stillen, von Bachrauschen und Waldgeflüster erfüllten Stunden in jenen fast noch unveränderten Kapellen und Schlupfwinkeln, wo der Poverello seine schönste, heimlichste Zeit verbracht hat. Kein Bild, kein Plätzchen, keine Tradition im lebenden Umbriervolke und in den wunderlich redsamen Chroniken ist ihm entgangen. Er hat den Charakter dieses Volkes und die vaterländische Art Franzens, vor allem aber seine doppelte Einfachheit: einmal die der genügsamen Nationalrasse, dann die noch größere des bedürfnislosen Heiligen gründlich kennen gelernt. Wie ihm die Farbe der Etruskerwälder und umbrischen Gefilde, die lehm-braunen, von mattsilbernem Gesträuch übersponnenen Hügel, die halb Fels, halb Weide sind, wie ihm die uralte Sprache jener so zähen und doch so sanften Leute um Perugia bekannt war, so wurde ihm auch der große Mann, um den sich da geistig und geschichtlich eigentlich alles dreht, in Form und Farbe immer faßlicher, in der Prägung des Gesichtes, in der Versinnlichung seines Uebersinnlichen näher, vertrauter, sicherer, bis er zuletzt, mitten in der schönsten serafischen Landschaft, diesen Mann von Assisi so erschütternd wahrhaft darstellte, daß man ihn, den man doch nur gemalt vor sich hat, noch einmal wie bei Giotto zu erleben glaubt.« Was uns nun Kunz in seinen Franziskusbildern gibt, atmet ganz den wundervollen Geist seines ernsten, heiligen Helden. Franziskus verliert bei ihm die Enge des katholischen Kirchenheiligen und wird zum Ausdruck tiefster Verinnerlichung, gepaart mit heißester Menschenliebe ... Wir sahen Kunzens Gemälde aus dem Leben des Franziskus schon wiederholt auf deutschen Kunstausstellungen: Die vorliegende Publikation legt uns sechs davon in verhältnismäßig recht ausdrucksvollen Farbenreproduktionen vor, dazu kommen mehrere sehr markig hingesetzte Schwarz-Weiß-Blätter und der graziös und unaufdringlich sich anschließende



NIKOLAUS SCHATTENSTEIN FRAU DR. LILI SCH.
Große Berliner Kunstausstellung 1909



FRANZ STASSEN — MELANCHOLIE

Große Berliner Kunstausstellung 1909

Federersche Text, von dem oben eine Probe gegeben wurde. G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Die Königliche Kunstakademie hat folgende Künstler als Lehrer berufen: den Münchner Maler ADOLF MÜNZER, Mitglied der »Scholle«, den Münchner Maler JOSEF HUBER (s. unsern Aufsatz in Jahrgang 1906/7, Seite 261 u. f.) und den Düsseldorfer Maler WILHELM DOERINGER.

LEIPZIG. Dem bekannten Graphiker WALTER TIEMANN ist der Professortitel verliehen worden.

MÜNCHEN. Akademieprofessor HUGO FREIHERR VON HABERMANN feierte am 15. Juni in aller Stille seinen 60. Geburtstag. Die Ehrungen, die ihm von verschiedenen Seiten, namentlich aber von der »Secession« zugedacht waren, lehnte er in bescheidenem Stolze ab: er mochte sich sagen, daß für einen Meister wie für ihn die Bekundung der Hochschätzung durch äußere Ehrungen überflüssig und nichtssagend sei. Baron Habermann, der aus der Pilotyschule herkam und in den ausgehenden achtziger Jahren zusammen mit seinen Freunden Fritz von Uhde und Bruno Piglhein der Vorkämpfer der Secessionsbewegung wurde, ist nicht nur ein Künstler von ganz außerordentlicher Qualität, sondern nimmt in seiner Eigenschaft als Präsident der »Secession« auch im öffentlichen Kunstleben Münchens eine hervorragende Stellung ein, die er dank seiner persönlichen Liebenswürdigkeit und seines ungewöhnlichen Organisationstalents wie kein zweiter auszufüllen versteht. Eine seiner jüngsten Schöpfungen auf kunstorganisatorischem Gebiet ist die Begründung des bayerischen Pavillons auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig; auf diese Weise wurde nicht nur die Münchener Kunst im Auslande wieder ins rechte Licht gesetzt, sondern ihr auch neue Absatzquellen eröffnet. Dem Künstler zu Ehren hat die »Moderne Kunsthandlung« eine Habermann-Ausstellung mit etwa 50 Werken des Meisters eröffnet: bietet sie auch keinen vollständigen Ueberblick über die Kunst Habermanns, da die Arbeiten aus den siebziger Jahren ganz fehlen, so enthält sie doch eine Anzahl vorzüglicher Gemälde und läßt in den Grundzügen den Weg und das Ziel von Habermanns künstlerischer Entwicklung erkennen. G. J. W.

MÜNCHEN. Nunmehr ist die amtliche Bekanntgabe der Berufung Geheimrat VON TSCHUDIS nach München erfolgt; die Ernennung zum Direktor der staatlichen Galerien ist mit Wirkung vom 1. Juli an geschehen. Geheimrat von Reber, dessen Uebertritt in den Ruhestand gleichzeitig erfolgt, stand der Verwaltung der staatlichen Galerien 34 Jahre lang vor; er ist nicht nur ein ausgezeichneter Fachmann, sondern hat sich auch durch seine große persönliche Liebenswürdigkeit die Sympathien aller, die mit ihm in den langen Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit in Berührung kamen, erworben. Möge er die verdiente Ruhe recht lange genießen können.

PERSONAL-NACHRICHTEN



FRITZ OVERBECK
† 8. Juni 1909

MÜNCHEN. Am 31. Mai feierte der zu Burg im Kanton Aargau geborene Kupferstecher JOHANN BURGER den 80. Geburtstag. Burger nimmt unter den Kupferstechern der Münchener Schule einen hervorragenden Platz ein. Die Erzielung des vollen Eindrucks der farbigen Bildwirkung schwebte ihm bei seinen Schöpfungen in erster Linie vor und er hat dies dann auch durch eine seltene Beherrschung aller technischen Mittel erreicht. Burger gehört seit 1884 der Münchener Akademie an.

ROM. Professor LUIGI CAVENAGHI, der durch die Wiederherstellung des Lionardoschen Abendmahls in der Kunstwelt bekannt geworden ist, wurde zum Direktor der Vatikanischen Gemäldesammlung ernannt.

WIEN. DR. FRIEDRICH DÖRNHÖFFER, bisheriger Kustos an der Wiener Hofbibliothek und Leiter der Kupferstichsammlung, ist zum Direktor der vor einigen Jahren gegründeten Wiener modernen Galerie ernannt worden. Man erwartet von dem als feinsinnigen Kenner bekannten Gelehrten eine tatkräftige Förderung und Vervollständigung der Sammlung, die ja schon heute nach kurzem Bestehen, was Qualität der Bestände anlangt, ein sehr hohes Niveau erreicht hat.

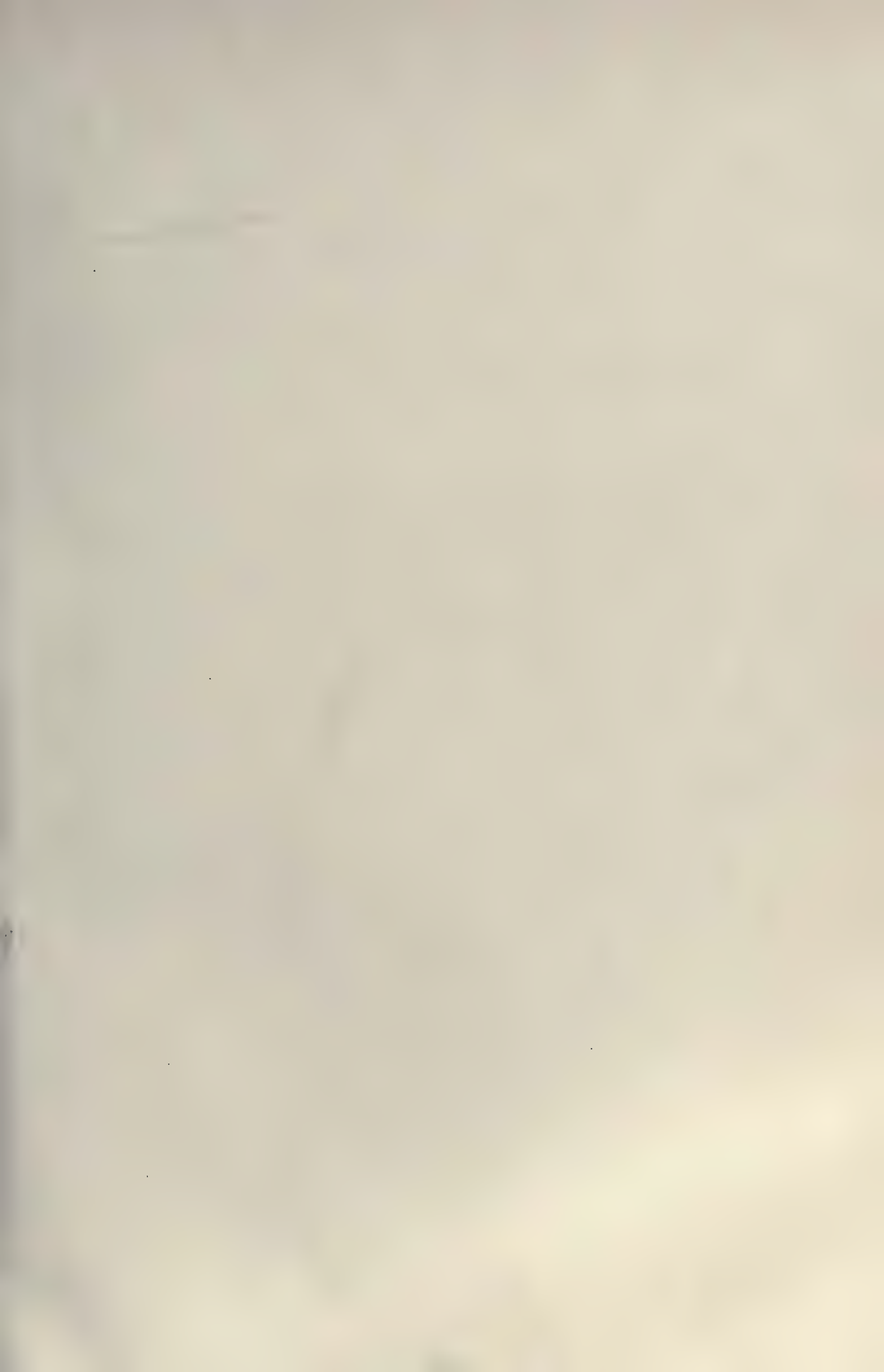
FRITZ OVERBECK †. Am 8. Juni ist in Bröcken bei Vegesack im Alter von noch nicht 40 Jahren Fritz Overbeck, einer der Begründer der Worpsweder Malergruppe, gestorben. Am 15. September 1869 als Sohn des technischen Direktors des Bremer Lloyd geboren, studierte er in Düsseldorf unter JANSSEN, DÜCKER und JERNBERG, schloß sich aber bereits als 21 jähriger den beiden schon damals in Worpswede lebenden MACKENSEN und MODERSOHN an. Unter den Worpswedern war vor allem ihm ein starkes Naturgefühl eigen; innige Versenkung in den Schönheiten der Natur, stark persönliche Auffassung und etwas wie verhaltene Leidenschaft spricht aus seinen, von poetischem Hauch erfüllten Bildern, denen auch ein großer Farbenreichtum eigen ist. Die Worpsweder Landschaft, die norddeutsche Tiefebene, hatte in ihm einen ihrer kraftvollsten und überzeugendsten Interpreten. Unsere Zeitschrift hat sich in ihrem Jahrgang 1899 1900, Seite 267 u. f., in einem Aufsatz über Worpswede eingehend mit dem Künstler, dessen allzufrüher Hingang in der Worpsweder Gruppe eine unausfüllbare Lücke bedeutet, beschäftigt, auch sonst des öfteren Reproduktionen seiner prächtigen stimmungsvollen Werke gegeben, so in den Jahrgängen 1895 96, 1896/97, 1897/98, 1902/3, 1903/4 und 1908/9.

GESTORBEN: Am 24. Mai auf einer Reise nach Südamerika der französische Maler GUILLAUME DUBUFE, bekannt durch die dekorativen Arbeiten, mit denen er zahlreiche öffentliche Gebäude von Paris ausgeschmückt hat.



FRITZ BURGER KNABE ZU PFERD
Große Berliner Kunstausstellung 1909

Redaktionsschluß: 15. Juni 1909 Ausgabe: 1. Juli 1909
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München





Entwurf zur Ausmalung der Seitenapsis in der Maximilianskirche zu München

KARL BECKER-GUNDAHL
GEIGENDER ENGEL
(Secessionsgalerie, München

DIE WANDMALEREIEN HUGO VOGELS IM HAMBURGER RATHAUS



PROFESSOR HUGO VOGEL

Beim Zusammengehen von Musik und Dichtung ist es für gewöhnlich die Dichtung, die mit einem blauen Auge davonkommt. Wenn Architektur und bildende Künste Kompagnieschaft machen, verfallen zumeist diese letzteren dem Schicksal der Dichtung. In Zeiten mit ausgesprochenem Stilcharakter schadet das weiter nicht. Was wurde, von Kirchen und sonstigen Sakralbauten abgesehen, in der Blütezeit des flandrisch-italienischen, des Baustils der Régence und Ludwig XV. und der beiden Fischer von Erlach in schon fertige Profan-Architekturen nachträglich nicht alles hineingemalt und klappte dennoch vortrefflich. Hier stand eben alle Kunst auf demselben Boden und konnte garnicht anders als das Werk der Schwesterkunst in deren Geist aufnehmen und weiterführen. In unserem von künstlerischen Evolutionskämpfen und -Krämpfen arg zerzausten Zeitalter sind die Reibungsflächen breiter und empfindlicher. Stehen da schon die in einer und derselben Kunstform Schaffenden wie feindliche Brüder wider einander, wie kann man eine besondere Rücksichtnahme der einen auf die Erfordernisse einer anderen Kunstform verlangen?



Wandgemälde im Hamburger Rathaus

HUGO VOGEL URLANDSCHAFT

Bei den Schöpfern des in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in einem Renaissance-Mischstil erbauten Hamburger Rathauses waren zwar von vornherein Wunsch und Wille vorhanden, der Malerei bei der Ausschmückung der wichtigsten Lokalitäten, obenan des großen Festsaales, einen größeren Spielraum zu gewähren, doch als es zum Klappen kam, da zeigte es sich erst, welch ungeahnte Schwierigkeiten es zu überwinden galt. Es war ungefähr so, als wenn man einem Maler ein fertiges Gewand hingehalten hätte, mit der Weisung, einen dazu passenden Menschen hineinzumalen. Die Ergebnislosigkeit des im Jahre 1899 ausgeschriebenen Wettbewerbes war nicht zum geringsten Teil eine Folge dieses Uebelstandes, wozu sich noch gesellte, daß als Thema des Wettbewerbes die Darstellung geschichtlicher Beziehungen und Geschehnisse aufgegeben war, die, weil überhaupt nur hypothetisch erfaßbar, einer Verkörperung in bildgemäß darstellbaren Individualitäten von vornherein widerstrebten. So konnte es geschehen, daß von 68 Eingängen nur zwei — jene des Karl Gehrts und des Friedrich Geselschap — für weitere Verhandlungen als Grundlagen in Betracht kommen konnten. Wie schließlich auch die Mitarbeit dieser beiden Künstler außer Kombination gesetzt werden mußte, ist schon in meinem Vorbericht in diesen Blättern mitgeteilt worden.



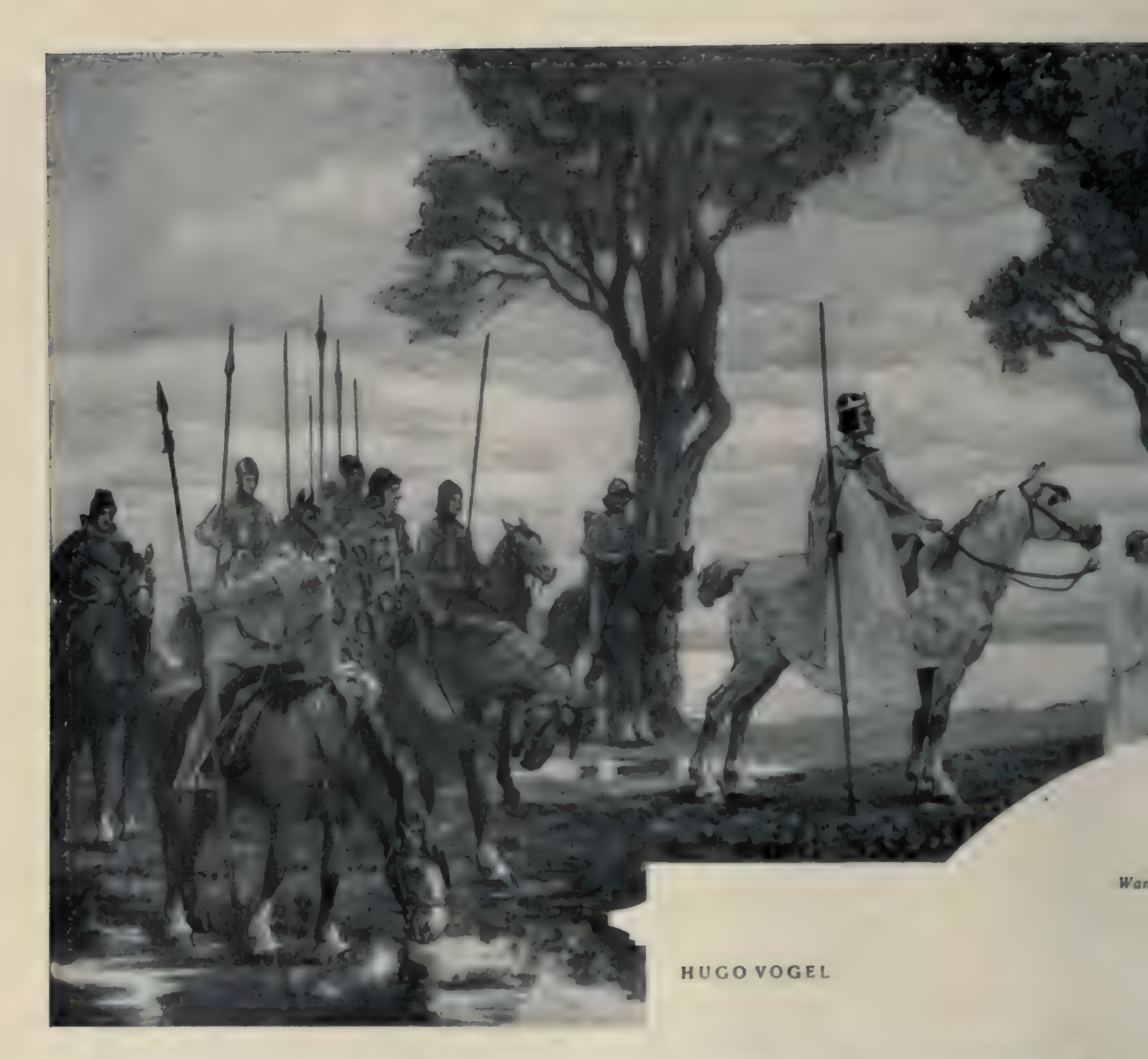
HUGO VOGEL STUDIE

Man kann es verstehen, wie der gehabte Mißerfolg an maßgebender Stelle die Lust an einer Wiederholung des Preisausschreibens hat verleiden können. Durch Direktor Prof. Lichtwark war mittlerweile die Aufmerksamkeit der leitenden Kreise auf Prof. Hugo Vogel gelenkt worden, der schon allerlei Historia in Farbe umgesetzt hatte. Der wurde nun zunächst zur Erledigung einiger Porträtaufträge hierher geladen, nach deren befriedigender Lösung (es war dies i. J. 1901) Bürgermeister Dr. Burchard ihn direkt zur Uebernahme der Ausmalung des großen Ratssaales aufforderte. Prof. Vogel, der über selbstgesammelte Erfahrungen verfügte (über die Schwierigkeit, in eine festabgeschlossene Architektur hinein zu malen, hatte er bereits bei der Ausmalung des großen Saales im Ständehause zu Merseburg Gelegenheit gehabt, sich zu unterrichten), stellte seine Bedingungen: Abänderung der Saal-Architektur und Entbindung von der Verpflichtung jeglicher Art geschichtlicher Episodenmalerei; für diese



HUGO VOGEL — DIE HEIDNISCHE VORZEIT

Wandgemälde im Hamburger Rathaus



HUGO VOGEL

Wan

letztere brachte er eine freie Fries-Komposition in Vorschlag. Es hätte nicht überrascht, wenn die zwischen Prof. VOGEL und dem Hamburger Senat geführten Verhandlungen mit der Zubilligung zu der ersten Forderung geendigt hätten. Denn hier handelte es sich schließlich doch immer nur um eine Frage mehr materieller Natur, während bei dem zweiten, geistigen Punkte der Forderung es sich um eine Art künstlerischen Staatsstreiches handelte, von dem selbst Leute vom Fach im vornhinein nicht wissen konnten, wie die Sache endigen werde. Doch vielleicht war es gerade dieses Gewagte, was die zu jeglicher Art Wagnis stets bereiten Hanseaten reizte. Dem Künstler wurde zunächst und ohne alle Einschränkung die freie Selbstbestimmung der zu wählenden Motive zugestanden, während die erbetenen Abänderungen an der Saalarchitektur erst einer späteren Zeit vorenthalten blieben.

Die Bewegtheit der vorausgegangenen inneren Kämpfe nicht weniger wie das tief Einschneidende der von dem nunmehr vollendeten Werk geschaffenen gewaltigen Wirkung spiegelt am beredtesten die Rede wider, mit der Bürgermeister Dr. BURCHARD die Eröffnung des nunmehr in allen Teilen vollendeten Festsaales am 13. Juni im Beisein des Senats, der Bürgerschaft und geladenen Ehrengäste begleitete. Indem der Bürgermeister von den „manchmal schier unüberwindlich scheinenden und schließlich doch überwundenen Bedenken und Behinderungen“ sprach, die sich dem Fortschreiten des Werkes entgegenstellten, begrüßte er dieses, nun es vollendet, als „ein neues Blatt in der Geschichte der deutschen Monumentalmalerei“.

Auf den Inhalt eingehend, fuhr er, diesen mit fast farbiger Anschaulichkeit wiedergebend, fort: „Durch alle Bilder zieht sich der Elb-



ger Rathaus

DAS CHRISTLICHE ZEITALTER

strom als das die fernste Vergangenheit mit der lebendurchfluteten Gegenwart verbindende Element, von der Urzeit her, wo der ungebändigte Strom in menschenleerer Oede dahinrauscht, zu den ersten Ansiedelungen der niedersächsischen Urbewohner, und von ihnen hinein in die Zeit, wo die Predigt des Christentums eine reichere Kultur und neue verheißungsvolle Lebensverhältnisse erschloß, weiter in das Zeitalter der weitausschauenden wehrhaften Hansa, und endlich bis in unsere Tage, in welchen der gewaltige Strom die Schiffe aller seefahrenden Nationen nach Hamburg hinauf- und von hier in alle Weltteile hinausträgt. Und über allen diesen Bildern wölbt sich in gleicher Höhe ein weiter Horizont, auch seinerseits die Bilder zu einer glanzvollen Einheit zusammenschließend. Keine Allegorie gibt dem Beschauer Rätsel zu lösen, keine Verherrlichung einzelner Persönlichkeiten beengt die künstlerische Gedankenwelt, beeinträchtigt die Weiträumigkeit der künstlerischen Konzeption. Ganz sachlich ist das große Werk, groß empfunden und tief erschaut." Des Künstlers heißes Ringen um die Form kennzeichneten des besonderen die folgenden Sätze: „Es kann kaum überraschen, daß vom Künstler, je mehr er sich in sein Werk vertiefte, je lebendiger sich die Ideen ihm gestalteten, Ideen, die nach Form und Farbe ihm eigentümlich waren, um so sorgfältiger erwogen werden mußte, ob seine Bilder sich dem Saale harmonisch einfügen würden. Professor Vogel hat sich redlich bemüht, dem Charakter des Saales und der für seine Bilder vorgesehenen Umgebung sich unterzuordnen, dabei jedoch im Laufe der Jahre immer stärker empfunden, daß aller seiner Bemühungen ungeachtet die Bilder, wie sie seinem geistigen Auge vorschwebten



HUGO VOGEL STUDIE

und wie sie allmählich Gestalt gewannen, mit der Architektur und der Farbengebung des weiten Raumes sich kaum ganz würden in Einklang bringen lassen.“ Nachdem der Redner den „Erbauern dieses Hauses“ dafür gedankt, daß sie in die schließlich als berechtigt anerkannten Forderungen des Künstlers gewilligt, dem Ratsbaumeister EMIL MEERWEIN und den Herren Professoren DDR. LICHTWARK und BRINCKMANN, daß sie diese Forderungen mit Rat und Tat unterstützt, richtete er mit einer für Hamburger Temperaturverhältnisse nicht hoch genug einzuschätzenden Herzlichkeit „namens des Senats, der Bürgerschaft, wie der ganzen Bevölkerung“ eine ganz besondere Danksagung an den Künstler selbst, die „in verständiger Würdigung der glänzenden künstlerischen Leistung“ mit der Ueberreichung der nur äußerst selten verliehenen großen hamburgischen Staatspreismedaille abschloß.

Die dem Künstler zum Bemalen zu Gebote gestandenen Flächenmaße waren 70 m Länge und 6 m Höhe bei einer Saaldimension von zirka 41 m Länge, 18 m Breite und 15 m Höhe, also Raumverhältnisse von ganz ungewöhnlicher, in der neueren deutschen Monumentalmalerei kaum zuvor vorgekommenen Art. Doch man begreift, daß gerade dieses Ungewöhnliche dem Künstler und seinem Werke leicht hätte zum Verhängnis werden können, zumal er in den Vordergrund stellte, was in seinem früheren Schaffen kaum eine nennenswerte Rolle gespielt hatte: Das landschaftliche Stimmungsbild. Doch auch hier war der Erfolg dem kühnen Wagen hold. Gerade die von den beiden landschaftlichen Haupttafeln — dem ersten Bilde, das eine Ansicht gibt von dem aus flachem Marschland und leicht gewelltem Geestland zusammengesetzten Urboden Hamburgs und dem Schlußbild, dem Hamburger Hafen von heute — ausgehende, ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Gesamtwirkung des in Kaseinfarben auf Kalkmuscheluntergrund gemalten, in fünf Felder geteilten Frieses. Dazu gesellt sich noch eines: Das geradezu musikalisch berührende Ineinandergreifen des von dem architektonischen Rahmen, mit der herrlich kassettierten Saaldecke im Abschluß erzeugten warmen Goldtons, dem sich der kühlsilberige Unterton der Vogelschen Wand-



HUGO VOGEL — DAS ALTE HAMBURG

Wandgemälde im Hamburger Rathaus



HUGO VOGEL — HAMBURGS HAFEN

Wandgemälde im Hamburger Rathaus

gemälde mit harmonischem Wohllaut einordnet.

Vogel hat in seinen Wandgemälden von dem alten Akademikerzopf, der in der Monumentalmalerei bis in unsere Tage hereinreicht, wieder ein tüchtig Stück zu Falle gebracht. Ob sein Beispiel die zur Gewinnung der großen und neuen Raumkunst erforderliche Weiterentwicklung finden wird, ist abzuwarten. Mutvolle und vertrauende Auftraggeber, wie in dem vorliegenden Falle der Hamburger Senat es gewesen, sind selten, die Macht der Angewöhnung ist noch immer der stärkste Gegner alles Neuen auch auf diesem Gebiete. Nun, vielleicht wird der glückliche Verlauf des von Hamburg gegebenen Beispiels das Vertrauen auch anderer Auftraggeber stärken und sie auch ihrerseits in der Folge bei Monumentalaufträgen die Künstler jene Bahnen selbst bestimmen lassen, von denen diese meinen, daß sie der Sache und ihnen selbst am förderlichsten sind.

H. E. Wallsee



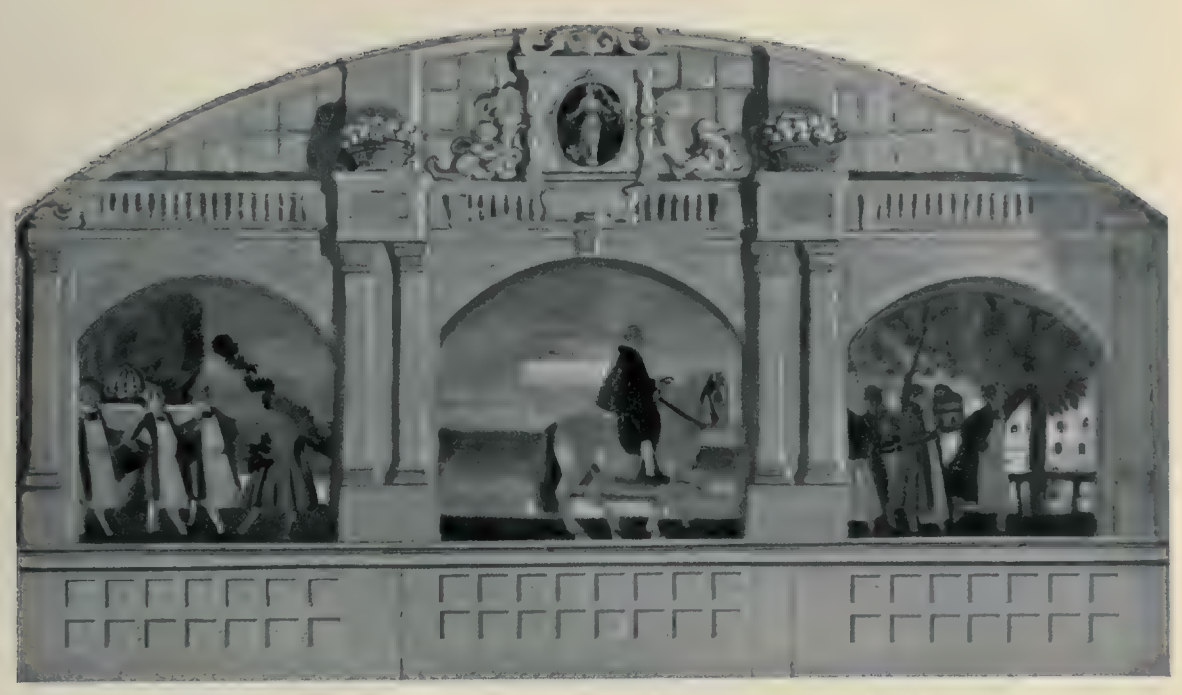
HUGO VOGEL — STUDIE


ecessionsgalerie, München



WILHELM VOLZ
BRILLENSCHLANGE
(LITHOGRAPHIE)





LUDWIG HERTERICH — DEKORATIVER ENTWURF ZUR AUSMALUNG DES RATHAUSSAALES IN WASSERBURG

DIE SECESSIONSGALERIE IN MÜNCHEN*)

Von Georg Jacob Wolf

Im Frühjahr 1906 überraschte die Münchner Secession das ahnungslose Kunstpublikum mit einem Unternehmen, das seither vortrefflich gediehen und gewachsen ist und im Begriffe steht, ein neuer hoher Kunstwert der Stadt München zu werden: mit der Secessionsgalerie. Was uns damals in seinen Anfängen gezeigt wurde, war das Resultat einjähriger Arbeit. In der Generalversammlung der Secession vom 8. März 1905 hatte der bekannte Landschaftsmaler Professor W. L. Lehmann den Antrag gestellt, eine eigene Galerie moderner Kunstwerke anzulegen. Zu diesem Vorschlag wurde Lehmann vor allem veranlaßt durch den Gedanken, daß die Nachlässe der Piglhein, Dürr, Volz, Langhammer, Wenban und anderer verstorbener Mitglieder der Secession gesammelt werden sollten (leider waren aber die meisten nachgelassenen Werke dieser Künstler schon in alle Winde zerstreut), und daß diesen bedeutenden Meistern auf diese Weise ein Denkmal gesetzt werden könnte, wie sie es sich selbst nicht schöner zu wünschen vermocht hätten. Doch war von Anfang an nicht an eine ausgesprochene Nachlaßgalerie gedacht. Auch die Lebenden sollten möglichst berücksichtigt werden, zumal in charakteristischen Werken ihrer Frühzeit. Mit einem Wort: es kam darauf hinaus, den Versuch zu wagen, durch bedeutende Werke die Bestrebungen der Secession als Ganzes zu geschlossenem künstlerischen Ausdruck zu bringen, gleichzeitig aber den Werdegang der Einzelindividualitäten aufzudecken. Dabei sollte keine Engherzigkeit herrschen: nicht nur die Mitglieder des eigenen Vereins sollten berücksichtigt werden, sondern jedes bedeutende Bild sollte willkommen sein, wenn es mit den Bestrebungen des Secessionismus konform ging, oder wenn es für den Secessionismus eine Art prophetischer Bedeutung besaß; daß Münchens Kunst bei der Auswahl der Gemälde nachdrücklich betont werden sollte, war nicht mehr als recht und billig. Lehmann entwickelte zugleich einen Organisationsplan. Die Galerie sollte durch Ankäufe, Schenkungen und Deposita geschaffen werden. Man mußte im Anfang besonders auf die Schenkungen der Mitglieder rechnen. Und die blieben denn auch nicht aus: Uhde, Habermann, Keller, Diez, Becker-Gundahl und besonders Lina Volz, die Schwester

*) Die Secession stellt zurzeit (bis incl. Oktober) ihre Galeriebestände in den sonst für ihre Jahresausstellungen bestimmten Sälen aus.

des verstorbenen Wilhelm Volz, gaben bedeutende Werke zu der Galerie. Doch sollte auch gekauft werden. Dreitausend Mark im Jahre sicherte der Verein als Zuschuß — das war freilich nicht viel, aber doch etwas. Zur Erhöhung der Ankaufsmittel wurde im folgenden Jahre beschlossen, außerordentliche Mitglieder in die Secession aufzunehmen. Die Beiträge dieser Mitglieder sollten ausschließlich Galeriezwecken zufließen. Ein Aufruf, der daraufhin an zahlreiche bekannte Kunstfreunde erging, blieb nicht erfolglos, und heute sind etwa sechzig außerordentliche Mitglieder mit teilweise recht namhaften Beiträgen vorhanden. Endlich wollte die Galerie auch gute Bilder als Deposita entgegennehmen. Ueber die Ausführung dieser Bestimmungen sollte eine Galeriekommission von fünf Mitgliedern wachen. Als eine der glücklichsten Bestimmungen ist das Vorrecht dieser Kommission anzusehen, daß die Initiative bei Schenkungen von ihr selbst, nie aber von dem Schenklustigen auszugehen habe. Man hielt sich damit von vornherein alles mittelmäßige, allzu bereitwillig geschenkte Durchschnittszeug vom Hals. Die Anträge Lehmanns fanden begeisterte Aufnahme, und dem Beschluß der Gründung folgte alsbald die Ausführung. Als Räume der künftigen Galerie nahm man vorläufig das freilich etwas enge Obergeschoß des Ausstellungsgebäudes in Aussicht, und dort eröffnete man denn auch im März des Jahres 1906 die Secessionsgalerie.

Von den Werken, die von Anbeginn in der Galerie hängen, sind die von Wilhelm Volz vielleicht die charakteristischsten. Hier ist moderne Kunst in höchstem Verstand. Nicht im Sinne der Technik, sondern im Sinne der geistigen Auffassung. Wenn impressionistische Malerei allein ein Anrecht auf die Moderne gibt, so bleibt Volz davon ausgeschlossen für immer. Aber es gibt noch eine tiefere Auffassung. Modern war Volz in dem Sinne, daß er mit der traditionellen religiösen Malerei brach; daß er an Stelle der sinnlos von Generation zu Generation übernommenen Schablonenheiligen neue, von tiefstem Leben durchzitterte, menschlicher gewordene und doch erschütternd fromme Gestalten setzte. Er entfernte sich wohl in seiner religiösen Anschauung von der Kirche, aber er kam dafür einer wahrhaft edelmenschlichen Religion immer näher. Und er fand für seine religiös-künstlerische Auffassung den richtigen männlich-kraftvollen Ausdruck. Man muß daraufhin seinen „Grabesengel“ (Abb. S. 505) betrachten, eine wundervoll eigenartige Komposition der Grablegung Christi, auch als reine Malerei ein Werk von außerordentlichen Qualitäten, eine Arbeit, deren Werdegang von der farbigen Skizze über den Karton zum glänzend gemalten Oelbild man in den Beständen der Galerie verfolgen kann. Und daneben sehe man die ernsten, monumental geschlossenen drei preisgekrönten Entwürfe zur Ausmalung der Kuppelhalle im Oestlichen Friedhofe zu München (Abb. Jahrg. 1901/2 S. 426/7), ein Hauptwerk von Volz, an und seine kleineren, teilweise sehr munteren Gemälde, wie das arkadisch frohe „Faunkonzert“ (Abb. Jahrg. 1901/2, S. 416) und die zahlreichen delikaten Radierungen und farbig geschickt gemachten Lithographien mit ihrem fast unerschöpflichen Reichtum an Phantasie und linearem Humor. Volzens Freund Arthur Langhammer, gleich ihm im Jahre 1901, das so viele der Besten der Münchner Künstlerschaft hinwegraffte, gestorben, ist mit drei ausgezeichneten Gemälden in der Galerie vertreten. Langhammer, der den Ruhm der Dachauer Künstlerkolonie begründen half, malte am lieb-



HUGO VON HABERMANN BILDNIS
Secessionsgalerie, München



ALBERT VON KELLER — PARKFEST

Secessionsgalerie, München

sten Menschen bei der Arbeit am Felde. „Mädchen mit Garben“ heißt das eine Bild, das von wundervoller Linie in der Bewegung ist, „Dachauer Bauernmädchen“ (Abb. S. 506) ein anderes. „Die Wiedergeburt des Menschen aus der Landschaft“, wie sie sich auf Langhammers Bildern dokumentierte, wird vielleicht eine spätere Zeit als das Merkmal der Kunst unserer Tage konstatieren. — Doch war der vielseitige Langhammer nicht auf eine „Spezialität“ eingeschworen: Dafür ist uns das Ölgemälde „Nausikaa“ (Abb. S. 503) ein Beweis, das namentlich als vorzügliche Fleischmalerei hoch gewertet werden muß. Gleich Langhammer hatte VIKTOR WEISHAUPT, den im Jahre 1905 ein vorzeitiger Tod wegholte, die Gegend um Dachau zur künstlerischen Heimat erwählt. Auch für ihn ist die Landschaft der Angelpunkt seines Schaffens, obwohl er gemeinhin in die Kategorie „Tiermaler“ eingereiht zu werden pflegt. Und so halte ich es für sehr gut, daß die Galeriekommission neben den kraftvollen „Stier“ eine intime Landschaft Weishaupts hing, den „Moosfluß in Unterschleißheim“. Auch MORITZ WEINHOLDT gehört zu den Toten der Secession. Er starb 1905 und in seinem Nachlaß fand man zumeist Arbeiten, die aus seinem intensiven Studium des menschlichen Körpers hervorgegangen waren. Die Galerie erwarb davon eine monumentale Kohlezeichnung „Schiffzieher“, drei athletische Männerkörper mit gestrafften Muskeln, eine Komposition, die in der Art, in der das Raumproblem behandelt ist, ganz entfernt an Marées erinnert (Abb. S. 512).

Neben diesen Werken von Verstorbenen waren aber auch schon von Anfang solche von Lebenden zu finden. Besonders trat K. J. BECKER-GUNDAHL mit mehreren Werken hervor, von denen die Rötel- und Kohlezeichnungen (Abb. S. 501) ganz besonders erwähnt werden müssen, ferner die vom Pfarramt St. Maximilian zu München deponierten Entwürfe zur Ausmalung der Seitenapsis in der Maximilians-



OTTO REINIGER — LANDSCHAFT

Secessionsgalerie, München

kirche. Die wundervollen, in den Farben sehr aparten „Geigenden Engel“ müssen aus diesem Zyklus nachdrücklich hervorgehoben werden (Abb. geg. S. 489). Von RICHARD PIETZSCH gab es zwei große Isartalbilder, das eine in österlicher Vorfrühlingsstimmung, das andere im vollen Lenz, doch schlängelt sich der Fluß nicht in traditioneller, frühlingszuckeriger idyllischer Schäferanmut durch blumenzarte Auen, sondern er quillt schäumend über und führt mächtige Massen grauen Hochwassers daher. Die Stimmung ist in beiden Fällen völlig ausgeschöpft, und als absolute Malerei gehören die Bilder zum Besten, was Pietzsch bisher gemalt (Abb. S. 502). HABERMANN zeigte damals schon ein koloristisch sehr interessantes Selbstbildnis aus älterer Zeit, ferner sah man Arbeiten von Jüngeren, wie FELDBAUER, SCHRAMM-ZITTAU usf.

Das war also vor mehr als drei Jahren der „Bestand“ der Galerie. Inzwischen ist sie bedeutend angewachsen und bis zu einem gewissen Grad ist sie heute bereits in der Lage, der „Neuen Pinakothek“ Konkurrenz zu machen, wenigstens was den Ueberblick über die letzte Periode der Münchner Kunstentwicklung anlangt. Doch beabsichtigt die Secessionsgalerie nicht, ein Konkurrenzunternehmen der offiziellen staatlichen Sammlung zu sein, obwohl es deren in München jederzeit etliche gab: ich meine die großen, von feinem und unabhängigem Geschmacke bestimmten Privatsammlungen. Die Secessionsgalerie vermag aber auch ohne Konkurrenzgedanken wenigstens nach einer Seite sehr bessernd, obwohl kaum bekehrend zu wirken; nämlich als Korrektiv der offiziellen Staatsankäufe. Den Eingeweihten ist nicht unbekannt, daß bei diesen Ankäufen sehr häufig ganz andere Umstände als die künstlerischen mitsprechen, und daß gerade die besten Bilder eines Ausstellungsjahres für gewöhnlich nicht in die Neue Pinakothek wandern. Hier müßte die Galerie einsetzen, diese Bilder müßte sie erwerben und späteren Generationen überliefern. . .

Kehren wir nochmals zur Secessionsgalerie selbst zurück. Leider haust sie für gewöhnlich immer noch oben im Dachgeschoß, zu dem man auf einer schmalen Wendeltreppe emporsteigt, und leider macht sich dort schon das chronische Galerie-



Secessionsgalerie, München

K. J. BECKER-GUNDAHL
JOHANNES (KOHLEZEICHNUNG)

übel: Platzmangel geltend. Um so erfreulicher ist es daher, daß in diesem Jahre, wo die unteren Ausstellungsräume der Secession wegen der Teilnahme des Vereins an der Internationalen Ausstellung im Glaspalast frei sind, die Bestände der Galerie in den ungleich schöneren unteren Sälen in guter Aufhängung gezeigt werden können. Nun präsentieren sich die Arbeiten viel wirkungsvoller und wir vermögen erst die Bestände in ihrem ganzen Umfang einzuschätzen. Auch

Namentlich die Arbeiten ALBERT VON KELLERS sind bedeutungsvoll. Elf Gemälde und Skizzen seiner Hand besitzt die Galerie. Davon sind besonders die Entwürfe und Studien zu Kellers Hauptwerk „Jairi Töchterlein" interessant (Abb. S. 507), daneben wird man sich an der rokokograziösen „Parkszene" (Abb. S. 499) aus Kellers Frühzeit (1871) erfreuen und an einem feinen weiblichen Kopf. Von UHDE (Abb. S. 508) enthält die Galerie jetzt zwei Werke, und ein drittes wurde in der



RICHARD PIETZSCH — OSTERN 1905 IM ISARTAL

Secessionsgalerie, München

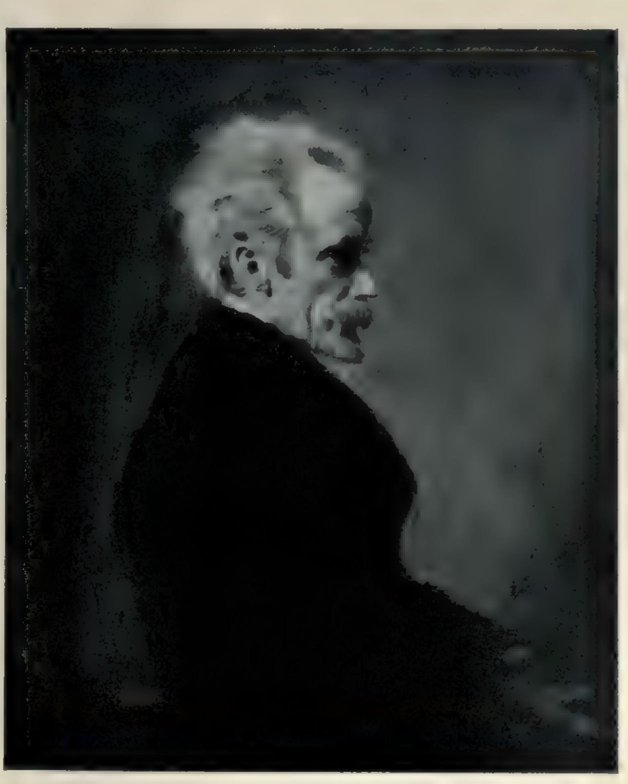
bot sich nun endlich die Gelegenheit, die dekorativen Arbeiten in einem besonderen Saal zu vereinigen: Die eine Seite nimmt dort BECKER-GUNDAHLS riesige Malerei ein, eine Anbetung der Himmelskönigin, ein grandioser Wurf, triptychonartig und besonders in den Seitenflügeln vorzüglich gelungen. Ebenso fanden die entzückenden Kartons von LUDWIG HERTERICH, die er als Vorlagen für seine dekorative Malerei am Plafond des Hauptrestaurants im Münchner Ausstellungspark schuf, dort Aufstellung (Abb. Jahrg. 1907/8 S. 506/7). Auch zu den sonstigen Werken traten vorzügliche neue.

„Internationalen" dafür angekauft, ferner erhielt sie auf dem Wege der Schenkung einen sehr frühen, in Rembrandtisches Dunkel getauchten HABERMANN, ein Bild aus der ersten Schaffensperiode des Künstlers, in kräftiger Malerei einen Frauenkopf mit rotem Barett darstellend (Abb. S. 498). Von dem leider viel zu wenig bekannten EICHFELD sieht man eine große Landschaft „Märzsonne" (Abb. S. 509), von OSKAR MOLL ein ausgezeichnet gemaltes Winterstück, eine verschneite Gärtnerei, von PAUL CRODEL sonnige Winterlandschaften aus dem Gebirge (Abb. S. 504), TOOBY, HÖLZEL, DAMBERGER (Abb. S. 504) fanden mit charak-



ARTHUR LANGHAMMER † NAUSIKAA
Secessionsgalerie, München

teristischen Werken Aufnahme in die Galerie, von SAMBERGER gewann man das prächtig gemalte Bildnis Lehmanns, des unermüdlichen und mit Glück die Schicksalsfäden spinnenden spiritus rector der Galerie (Abb. S. 503). Von Graphikern fanden GRAF, JULIUS DIEZ, HEIM, H. VON HEYDEN und HÄNISCH (mit ausgezeichneten Landschaftszeichnungen von Polling) den Weg in diese ausgezeichnete Gesellschaft, von Plastikern begegnet man dem prachtvollen HAHN mit seiner Bronze „Adam" (Abb. (S. 508) und dem verstorbenen HUDLER mit seiner Gipsfigur „Ecce homo". Auch des inzwischen verstorbenen farbenfrohen PHILIPP KLEIN, mit dem eine große Zukunft ins Grab stieg, ist durch die Aufnahme zweier Bilder, von denen namentlich das Stillleben charakteristisch ist, gedacht. Ferner wurden von den Toten die verdienstvollen BRUNO PIGLHEIN, HUGO KÖNIG und SION L. WENBAN durch die Aufnahme von Werken ausgezeichnet; gerade Wenban, der ein Leben ohne Anerkennung durchlief, der aber ein unverkennbar eigenartiges landschaftliches Talent besaß, hat diese Verewigung verdient.



LEO SAMBERGER PROFESSOR W. L. LEHMANN
Secessionsgalerie, München

Auch über die Kreise der Münchner Secessionisten wurde nun hinausgegriffen, wenn freilich dabei auch vorwiegend solcher Künstler gedacht wurde, die zur fortschrittlichen Kunst Münchens in näherer Beziehung stehen. So besitzt die Galerie einen Pferdekopf von TRÜBNER, eine genial hingewetterte Landschaft REINIGERS (Abb. S. 500), ein Bahnhofbild von PLEUER (Abbild.



JOSEF DAMBERGER BAUERNMÄDCHEN
Secessionsgalerie, München

S. 510), zwei vorzügliche Arbeiten von LANDENBERGER: Variationen seines Lieblingsthemas „Knaben im Wasser" (Abb. S. 509), ein intim gemaltes Interieur von ROBERT BREYER, ein berühmtes Bildnis des Berliners LOVIS CORINTH, den Musiker Ansorge im weißen Anzug vor dem Gartengrün darstellend (Abb. S. 511), Kohlezeichnungen des verstorbenen Karlsruhers HERMANN BRAUN und als merkwürdigste Erscheinung in diesem Ensemble, jedoch sicherlich eine, auf die man stolz sein kann, eine Gouache von ADOLF MENZEL.

All diese Fülle bedeutet für die tätige Galeriekommission erst einen Anfang. So ist es ihr Plan, neben den eigentlichen Galeriebildern ausgesuchte Skizzen und Studien zu sammeln, wie sie den meisten Staatssammlungen fehlen, obwohl gerade und meist nur sie den frischen Reiz der Unmittelbarkeit besitzen. Und ebenso soll die Sammlung von dekorativen Entwürfen, die nur allzuoft gänzlich untergehen, weiter ausgebaut werden. Mit LUDWIG HERTERICHS Entwürfen, zu denen noch der bei der Konkurrenz zur Ausmalung des Rathaussaals in Wasserburg eingereichte, leider nicht zur Ausführung gelangte, hinzutritt (Abb. S. 497), und mit Volzens und Becker-Gundahls Arbeiten ist ja bereits der Anfang in dieser Richtung gemacht; eine Umfrage bei den Künstlern, die an den Ausschmückungsarbeiten für die Ausstellung München 1908 beteiligt waren, müßte für diese Abteilung sicher viel neues Material ergeben. Die Frage ist nun nur die: Wo soll für gewöhnlich die immer mehr ins Große und zugleich immer mehr ins Bedeutende wachsende Galerie untergebracht werden? Das Schicksal eines „Depotmuseums", das aus seinen Beständen wechselnde Ausstellungen arrangiert, verdient die Galerie ihrer ganzen Bedeutung nach nicht. Und so müßten hier eben alle Kunstfreunde, müßten besonders Stadt und Staat, statt sich ablehnend zu verhalten, zusammenhelfen, der Galerie ein würdiges Heim zu bereiten. Sie verdient es in jeder Hinsicht, und sie muß so erhalten bleiben wie sie ist: in dieser köstlichen Mittelstellung zwischen privater und öffentlicher Sammlung; an die „Angliederung" an eine bereits bestehende Kunstsammlung darf auf keinen Fall gedacht werden.



PAUL CRODEL WINTERMORGEN IM UNTERENGADIN
Secessionsgalerie, München

DIE ERSTE KUNSTAUSSTELLUNG IN WIESBADEN

Als in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts sich das Interesse für bildende Kunst wieder zu regen begann, konnte es dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß sich der Schwerpunkt deutschen Kunstlebens nach den östlichen Teilen des Reiches verschoben habe. Den älteren namhaften Kunststädten, wie München und Berlin, traten nunmehr Dresden, Leipzig und Hamburg als ebenbürtig an die Seite. An diesen Stellen vornehmlich wurden die modernen Kunstkämpfe ausgefochten, hier walteten Galeriedirektoren mit reichen Mitteln und mit weitem Blick, hier erschienen die zahlreichsten Kunstzeitschriften, hier wurde die öffentliche Meinung unseres Vaterlandes über Kunst und Künstler gemacht. Das alte Kulturland am Rhein hingegen, das noch in den Zeiten der Romantik führend gewesen war, schien demgegenüber bescheiden zurückstehen zu sollen. Wie Frankfurts Bedeutung, so war auch die Düsseldorfs gesunken, und nicht wenige der besten Söhne des Westens suchten in den neuen Kunstmetropolen sich ihren Wirkungskreis. Diese Ermattung aber unseres Westens war doch zum Glück nur eine scheinbare. Da wo der Strom der Tradition mächtiger fließt, bedarf es eben einer längeren Frist, um mit alten guten Ueberlieferungen zu brechen und ein Verhältnis zu moderneren Problemen zu gewinnen. Schon nach einer kurzen Zeitspanne bemerkte man auch hier überall neues und kräftiges Leben. An der einen Stelle reorganisierte man von oben her die Kunstakademien, an einer anderen erleichterten kunstsinnige private Liebhaber den Uebergang in neue Bahnen, an einem anderen Orte war es ein kunstverständiger Fürst, der sich in vornehmster Weise den Schutz und die Förderung moderner Kunstbestrebungen angelegen sein ließ. So wurde Jahr für Jahr Terrain gewonnen; auch in den Bürgerschaften brach sich das Bewußtsein durch, daß für die neue Kunst etwas geschehen müsse; daher folgte, nachdem einmal der Anfang gemacht, bald eine Stadt der anderen in der Veranstaltung geschmackvoller Ausstellungen meist mittleren Umfangs. Einen Mittelpunkt aber fanden diese aussichtsreichen und mit frischem Mut begonnenen Bemühungen sozusagen in dem vor nunmehr sechs Jahren begründeten »Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein«, dessen ausgesprochene Absicht es war, von der Schweiz und dem Elsaß am Rhein hinunter bis zu den Niederlanden die Vertreter tüchtiger westdeutscher Kunst zusammenzuschließen und wenigstens in loser Form zu organisieren.



WILHELM VOLZ † GRABESENGEL
Secessionsgalerie, München

In diesen Zusammenhang will auch die Wiesbadener Kunstausstellung eingereiht sein, deren all-

gemeinen Charakter die folgenden Zeilen kennzeichnen sollen.

Als der Plan der dortigen Gewerbetreibenden, eine Garten- und Industrieausstellung ins Leben zu rufen, greifbare Gestalt gewann, ließ der rührige ›Nassauische Kunstverein‹ in Wiesbaden sich die willkommene Gelegenheit nicht entgehen, zu zeigen, daß auch hier die bildende Kunst heimatberechtigt geworden sei. Neben den heimischen Künstlern wurde nun auf die Frankfurter Kunstkommission des ›Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein‹ zurückgegriffen und endlich holte man noch aus dem benachbarten Kunstort Darmstadt den trefflichen Bildhauer Heinrich Jobst heran. Von vornherein war es die Absicht, eine Schaustellung der provinziellen und des weiteren der gesamten westdeutschen Kunst darzubieten. So beschränkt auch die Mittel waren, es gelang in der von dem Maler Hans Völker und den Architekten F. W. Werz und P. Huber in Wiesbaden hergestellten Kunsthalle ein ebenso geschmackvolles wie zweckmäßiges Ausstellungsgebäude zu schaffen.

Verbunden aber mit der Schaustellung moderner Kunst wurde eine Revue der älteren Kunst, soweit sie dem modernen Realismus den Weg geebnet hat. Dieser Gedanke lag um so näher, als Feuerbach und Leibl, Viktor Müller und Otto Scholderer und manche andere Bahnbrecher der modernen Malweise gerade in unserer Westmark bodenständig sind. Um aber diesem retrospektiven Saal noch ein weiteres Relief zu geben, ward in ihm eine kleine aber erlesene Sammlung von Werken der Meister untergebracht, die zu jenen Führern — namentlich aber zu Wilhelm Leibl — im Schüler- oder Freundschaftsverhältnis gestanden haben.



ARTHUR LANGHAMMER † DACHAUER BAUERNMÄDCHEN
Secessionsgalerie, München

Von diesen Schülern ist WILHELM TRÜBNER am reichsten und am glänzendsten vertreten. Neben interessanten Versuchen und einigen kleinen Meisterwerken aus seiner Frühzeit bietet er einen guten Teil des Ertrags der letzten Jahre in dem retrospektiven Saal und sonst in unserer Ausstellung dar. Mag er in der allzu breiten und wuchtigen Behandlung des Landschaftlichen neuerdings auch hier und da zu weit gehen, fast durchweg steht der Beschauer unter der Gewalt seines hinreißenden Künstlertemperaments. Ueberhaupt aber ist *Karlsruhe* in Wiesbaden außerordentlich gut vertreten. Neben THOMA, SCHÖNLEBER, VOLKMANN, KAMPMANN u. s. w. haben auch die jüngeren wie GÖHLER, GÖNNER und BÜHLER gute Sachen geschickt.

HAUEISEN, ohne Frage die stärkste Hoffnung Karlsruhes, ist wenigstens mit einer groß und frei gesehenen Landschaft vertreten.

Unter den *Elsässern* vermißt man den vergeblich aufgeforderten LOTHAR V. SEEBACH, dagegen hat BEECKE einige seiner farbigen Genrebilder geschickt, während DAUBNER, der stimmungsvolle Schilderer elsässischen Dorflebens, sich mit zahlreichen Oelbildern und Aquarellen beteiligt hat. — In den *Stuttgarter* Sälen fehlen HAUG und REINIGER, sonst aber sind sie fast alle erschienen: GRETHE, PLEUER, PANKOK, SCHMOLL VON EISENWERTH, HÖLZEL, LANDENBERGER, ECKNER, SCHICKHARDT usw. Ueberraschend wirkt AMANDUS FAURE. Außer Blumenstücken und feinempfundenen Landschaften hat er zwei ungemein großzügige Szenerien aus dem Seiltänzerleben beigesteuert. — Unter den mittelrheinischen Künstlern verdient der *Frankfurter* ROBERT HOFFMANN, der seit einigen Jahren in dem kleinen Ort Camp, schräg gegenüber Boppard, seinen Wohnsitz genommen, besonderes Lob. Das schwierige Problem, der engbegrenzten gebirgigen Mittelrheinlandschaft Reiz abzugewinnen, hat er mit bestem Erfolg gelöst. Den Glanz des Wasserspiegels in der Abendbeleuchtung, die feine Stimmung der fernen Bergeskuppen hat er in der ›Rheininsel‹ und im ›Fischerkahn‹, ohne auf romantische Gefühle zu spekulieren, voller Poesie und mit voller Ueberzeugungskraft wiederzugeben gewußt.

Besonderer Beachtung wert war auf den letzten westdeutschen Kunstausstellungen eine kleine Gruppe *hessischer Künstler*, die sich offenbar KARL BANTZER zu ihrem Führer erkoren haben. Mit dem Meister, dessen Charakterkopf eines hessischen Bauern von einem Wiesbadener Liebhaber für seine erlesene Sammlung angekauft wurde, wetteifern H. GIEBEL und W. THIELMANN in der Darstellung der heimischen Landschaft und des Treibens der ländlichen Bevölkerung in ihrer interessanten Nationaltracht.

Lebhaften Anteil hat endlich auch *Düsseldorf* an der Wiesbadener Ausstellung genommen. Außer WILHELM TRÜBNER ist kein Künstler so reichhaltig vertreten wie GERHARD JANSSEN, dessen Werk man als die Verkörperung des derben niederrheinischen Humors ansprechen darf. Wird man vor seinen keck hingeworfenen Oelgemälden zuweilen das Gefühl nicht los, daß hier ein außerordentlich starkes Talent doch nicht zur vollen Reife und Harmonie gelangt sei, so gewähren die zahlreichen genial ausgeführten Kreidezeichnungen des Künstlers, die hier und da in der Abteilung der Schwarzweiß-Kunst untergebracht sind, einen umso ungetrübteren Genuß. Unter den Figurenmalern tritt diesmal



ALBERT VON KELLER — STUDIE ZUR AUFERWECKUNG VON JAIRI TÖCHTERLEIN

Secessionsgalerie, München



HERMANN HAHN ADAM
Secessionsgalerie, München

WILHELM SCHMURR bedeutend hervor, zumal sein ›Herrenporträt‹ ist sowohl nach der Seite psychologischer Vertiefung wie in technischer Hinsicht ein reifes Meisterwerk, das auch der anspruchsvollsten Galerie zur Ehre gereichen würde. Daneben möge hier auf JOSSE GOOSSENS farbenprächtige Interieurs und auf den jungen W. HEIMIG hingewiesen werden, dessen koloristische Qualitäten sofort ins Auge fallen. Im allgemeinen aber beruht nach wie vor der Schwerpunkt der Düsseldorfer Kunst in der Schilderung der eigenartigen niederrheinischen und niederländischen Landschaft, die mit ihren intimen Farbenreizen dem denkenden Künstler immer neue Aufgaben stellt. Da ist es nun erfreulich, daß sich den Begründern der modernen Düsseldorfer Landschaftsschule, den CLARENBACH, DÜCKER, E. KAMPF, LIESEGANG, NIKUTOWSKI usw. jetzt eine ganze Reihe aufstrebender Talente anschließt, von denen wiederum einige, wie WALTER OPHEY, entschlossen ihren eigenen Weg suchen. —

Wir sind am Ende unseres flüchtigen Rundgangs angelangt und es mag nur noch gesagt werden, daß auch Plastik, Graphik und Kunstgewerbe mit guten und sorgfältig ausgewählten Stücken vertreten sind. Erst durch dieses Zusammenklingen und durch die geschmackvolle Aufmachung wirkt die ganze Veranstaltung so sympathisch. Zum Schlusse aber muß noch erwähnt werden, daß ganz wider Erwarten sich Wiesbaden auch als recht guter Kunstmarkt erwiesen hat. Die heimischen Kunstfreunde aber knüpfen an diesen Eintritt ihrer Vaterstadt in die Reihe moderner Kunstzentren noch ihre besonderen Hoffnungen.

Seit Jahren sind die Räume des Städtischen Museums völlig unzulänglich. Wie in einem Magazin hängt Rahmen an Rahmen und vor den Bildern müssen die einlaufenden Werke der permanenten Kunstausstellung aufgebaut werden. Nun wird zwar seit längerer Zeit der Bau eines angemessenen Museums erörtert, immer wieder aber scheitert die Ausführung des Projektes an finanziellen und sonstigen Schwierigkeiten. Nachdem nun durch die gegenwärtige, in jeder Beziehung wohlgelungene und stark besuchte Ausstellung der Beweis erbracht ist, daß in Wiesbaden die moderne Kunst festen Boden gefaßt hat, steht zu hoffen, daß endlich dem einer solchen Stadt unwürdigen Zustand ein Ende gemacht und trotz aller Bedenken und Hindernisse in Bälde der ernsten Kunst eine würdige Stätte bereitet werde!

E. L.

VON AUSSTELLUNGEN

BRESLAU. Das *Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer* veranstaltet aus Anlaß der 56. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands vom 22. August bis 12. September eine *Ausstellung kirchlicher Kunst.* Für die neuzeitigen kirchlichen Kunstschöpfungen sollen nicht nur schlesische, sondern auch auswärtige Künstler, Kunsthandwerker und Kunstanstalten herangezogen werden. Nur von eingeladenen Ausstellern können mit Rücksicht auf



FRITZ VON UHDE HUNDEFÜTTERUNG
Secessionsgalerie, München



HERMANN EICHFELD MÄRZSONNE
Secessionsgalerie, München

die beschränkten Raumverhältnisse Arbeiten aufgenommen werden.

DRESDEN. Zum erstenmale konnte jetzt die Dresdener Kunstgenossenschaft ihre Ausstellung in ihrem neuen eigenen Künstlerheim veranstalten. Sämtliche Räumlichkeiten, der Konzertsaal und die Klubräume wurden zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden: die gefällige Anordnung und die teilweise Umgestaltung sind das Werk des Architekten BITZAN. Ueber dem Portal wurden sehr lebendige und eigenartige Skulpturgruppen von HEINRICH WEDEMEYER angebracht, die Eintrittshalle beleben dekorative Bildwerke von R. GUHR und farbige Wandbrunnen vom Architekten MARTIN PIETZSCH; rechts davon richtete der Architekt VON MAYENBURG einen Gartensalon in Zitrongelb und Lila mit weißen Möbeln ein, ihm entspricht auf der anderen Seite ein ruhiger Bibliotheksraum von VORETZSCH. Den Mittelpunkt bildet der große, mit gleichmäßigem Oberlicht versehene Konzertsaal. Hier erwecken das stärkste Interesse die fast photographisch genau durchgearbeiteten Gemälde von RICHARD MÜLLER; sie zeigen den begabten und geschickten Künstler in einem neuen Stadium seiner Entwicklung, indem er hier eine flammende, in Gegensätzen sich bewegende Farbigkeit anschlägt. Alles ist wundervoll gezeichnet, koloristisch aber halten nur Stand: der prächtige weibliche Akt, den Müller mit Bezug auf phantastische Beigaben die Wahrheit nennt, und ein Bildnis: Heinz. Die kühne Komposition Danae und ein anderer Kopf sind bunte Feuerwerke. Reife gediegene Kunst stellen drei Bildnisse von PAUL KIESSLING überzeugend vor Augen. Für Sachsen besonders interessant ist sodann ein 1884 gemaltes Familienbild des damaligen Prinzen Friedrich August (jetzigen Königs von Sachsen) mit seinen Geschwistern. Auch FRIEDRICH HEYSER und J. MOGK sind mit guten Bildnissen vertreten, ebenso mit einem trefflichen Selbstbildnis der Ehrengast ANTON VON WERNER. Eine schöne Leuchtkraft der Farbe zeigt MAX PIETSCHMANNS Abend an der Elbe mit einem vorüberfahrenden Dampfer.

In impressionistischer Flottheit erzielen FRITZ HÖRNLEIN (Junge mit einem Hahn) und VON LEDEBUR (Lesender Mann) energische malerische Wirkungen. Freiere Stimmung löst FISCHER-GURIGS kleines, farbig graues und zugleich frisches Bild »Am Brunnen« aus, von GEORG ROSSOW und HANS FRITSCH sind vortreffliche Innenraumbilder da. Vielseitig zeigt sich WALTER ILLNER, der sich allerdings noch mit zahlreichen Anregungen der Münchener, vor allem Fritz Erlers, und der Franzosen abzufinden hat. Schwach ist die Landschaft vertreten: das beste leisten darin BERNHARD SCHRÖTER (Elbbild bei Meißen) und FRANZ HARTMANN (Abendbild mit Kühen). Die Graphik enthält vornehmlich ausgezeichnete Aktstudien von GEORG LÜHRIG, Zeichnungen verschiedener Art von RICHARD MÜLLER, RICHARD JAHN, OSMAR SCHINDLER und hervorragendes von dem Berliner KARL KÖPPING, einem geborenen Dresdner. Dazu kommen geschmackvolle architektonische Entwürfe von BITZAN, MARTIN



CHR. LANDENBERGER KNABENAKT, STUDIE (AM AMMERSEE)
Secessionsgalerie, München

PIETZSCH, A. TANDLER und HEINRICH OTTO, der sich gegen früher wesentlich verbessert hat. Von den plastischen Werken stehen obenan: Die Büste des Geh.-Rats Wach in Leipzig von KARL SEFFNER, ein bewegtes Grabrelief mit einer Gruppe von Arbeitern von HARTMANN-MACLEAN und ein in der Haltung und inneren Bewegung gleich vorzügliches Jünglingsstandbild von RICHARD KÖNIG. S.

DÜSSELDORF. Unter dem wenig glücklichen Namen ›Sonderbund‹ hat sich eine kleine Gruppe meist jüngerer Künstler zu einer sehr bemerkenswerten Ausstellung in der Kunsthalle zusammengefunden, die trotz der Konkurrenz der beiden großen Ausstellungen im Kunstpalast ein weitgehendes Interesse gerade bei dem in künstlerischen Dingen anspruchsvolleren Teil des Publikums erwecken. Es sind die Maler: A. DEUSSER, M. CLARENBACH, A. BRETZ, W. SCHMURR, W. OPHEY, A. und O. SOHN-RETHEL, E. TE PEERDT, zu denen sich der Bildhauer Prof. BOSSELT und der Architekt und Buchkünstler F. H. EHMCKE gesellen. Was hier gezeigt wird, ist durchaus Qualitätskunst und erscheint bei der strengen Sichtung, die vorgenommen wurde, wohl geeignet, die Ansichten über die künstlerische Leistungsfähigkeit Düsseldorfs zu berichtigen und zu ergänzen. Als geladene Gäste treten einerseits CHRISTIAN ROHLFS-Hagen und MAX LIEBERMANN, sodann aber eine gut gewählte Reihe der bedeutendsten französischen Impressionisten hinzu, von CÉZANNE bis RODIN und VUILLARD. G. HOWE

DÜSSELDORF. Der Kunstsalon im Hause Tietz hat in seiner Juni-Ausstellung eine Anzahl moderner belgischer Künstler vereinigt. Außer einer Kollektion von FERNAND KHNOPFF und einer fast vollständigen Zusammenstellung der Graphik BAERTSOENS findet man Werke von M. BLIECK, DELAUNOIS, OPSOMER, HENRI THOMAS u. a. Das bedeutendste Stück ist ein größeres Figurenbild des frühverstorbenen, höchst eigenartigen EDMOND EVENEPOEL. G. HOWE

STRASSBURG. Die anläßlich der Generalversammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein eröffnete Kunstausstellung im alten Rohanschen Schloß umfaßt zunächst Werke der bekannteren Künstler des Verbandsgebietes, wie Böhle, Brütt, Deusser, Dill, Haueisen, Hoelscher, G. Janssen, R. Haug, Claus Meyer, Pankok, Steinhausen, Schönleber, Sohn-Rethel, Hans Thoma, v. Volkmann; dann eine größere Kollektion Schweizer, wie Hodler, Buri, Württenberger, Löw, Colombi, Cardinaux, Widmann. Von W. TRÜBNER ist eine Sonderausstellung von 17 Nummern veranstaltet worden. — Die *Plastik* ist weniger reichhaltig vertreten. Habich, Hoetger, Kowarzik, Bosselt, Gaul, ragen hervor. Elsaß-Lothringen bildet eine besondere Gruppe. Lothar v. Seebach, der schon seit 30 Jahren in Straßburg tätig ist, fällt durch eine reichhaltige Kollektivausstellung von großer Vielseitigkeit auf. Die Elsässer sind in der Hauptsache durch Künstler vertreten, die auf den Ausstellungen der letzten Jahre in Berlin, Baden-Baden, Köln usw. zu Wort kamen. Es sind vertreten: L. Blumer, Paul Braunagel, H. Beecke, A. Cammissar, G. Daubner, Th. Knorr, Hablützel (Metz), Paul Leschhorn, Leo Schnug, Gustav Stoskopf u. a. m. Bei der reichsländischen Plastik fallen die Modelle der großen Brückenfiguren von A. Marzolff auf. Alles in allem verdient das gute künstlerische Niveau dieser Ausstellung hervorgehoben zu werden.



HERMANN PLEUER — BAHNHOF IM SCHNEE

Secessionsgalerie, München



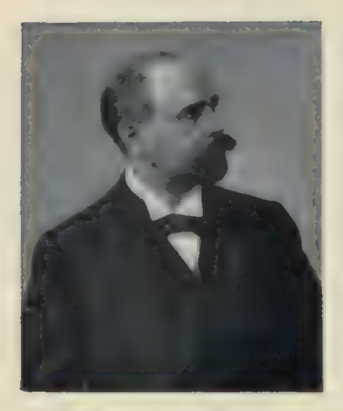
LOVIS CORINTH — PORTRÄT DES MUSIKERS ANSORGE
Secessionsgalerie, München

PERSONAL-NACHRICHTEN

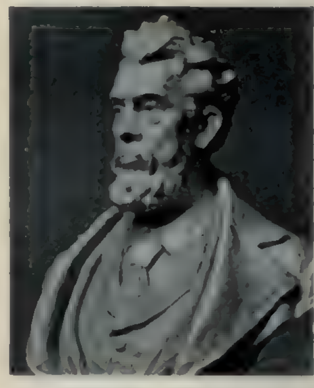
BERLIN. Professor ARTUR KAMPF wurde für das Jahr 1. Oktober 1909—1. Oktober 1910 zum Präsidenten der Akademie der Künste wiedergewählt und bestätigt.

BREMEN. Der Malerpoet ARTUR FITGER ist am 28. Juni 1909 in Bremen in seinem siebzigsten Lebensjahre gestorben. Seinen Ruhm aber hat der Künstler um ein volles Jahrzehnt überlebt, wenigstens seinen Ruhm als Maler. Die vielen Wandgemälde, halb Makartschen Stiles von seiner Hand, die öffentliche und private Gebäude in Bremen, Hamburg, Oldenburg und anderen Städten zieren, haben mit Monumentalmalerei wenig zu tun und interessieren uns heute nur dadurch, daß sie Zeugnis ablegen für den angestrengten Schönheitswillen eines Mannes, der in einer durchaus schönheits- und kunstarmen Zeit und Umgebung lebte. Die Persönlichkeit, die hinter diesen Werken stand, war ihrem Metier fremd — kein geborener Maler, sondern ein in die Malerei verschlagener Literart von hohem Schwärmen. Als Fitger auf der Höhe seines Ruhmes stand, in den achtziger und neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, übte er einen mächtigen Einfluß in Bremen aus, ja, man kann sagen, daß das Interesse für bildende Kunst sich damals an seine Person knüpfte. Er war ein reichbegabter, leichtschaffender Mann, im Umgang höchst faszinierend. Dabei ein glänzender Schriftsteller, vielleicht der blendendste Literat, den Bremen (außer dem bedeutenderen Otto Gildemeister) je gehabt hat. Seine Kunstkritik, die er viele Jahre lang in der Weser-Zeitung trieb, wird man heute mit um so größerem literarischen Genuß lesen, als sie der Entwickelung der Dinge nicht hat schaden können, ihr im Gegenteil insofern genützt hat, als sie die Geister aufeinanderplatzen ließ. Wenn man also vom Standpunkt der bildenden Kunst aus auch die wahre Bedeutung Fitgers nicht verzeichnen kann, so weiß man doch, daß die Literaturgeschichte dies bestimmt tun wird. Der Dichter des ›Jean Meslier‹ wird nicht vergessen werden. Und in Bremen, wo Fitger eine geistige Heimat gefunden hat, wird man das Gedächtnis dieses Mannes immer hoch halten, und sei es auch nur seines Geschickes wegen, des tragischen Geschickes eines Mannes, der auch im Irrtum nicht nachgegeben und keine Konzessionen gemacht hat, und der ein Jahrzehnt lang in Haß und Bitterkeit vor den Toren der Stadt lebte, die ihn einst verhimmelte und dann vergaß, — ein Einsamer, der aufrecht gestorben ist. W.

BRESLAU. RICHARD MUTHER ist am 28. Juni in Wölfelsgrund (Schlesien) ganz unerwartet gestorben. Aus den Reihen der deutschen Kunsthistoriker scheidet mit ihm eine der markantesten Erschein-



PROF. RICHARD MUTHER
† 28. Juni 1909



ARTHUR FITGER
Nach der Bildnisbüste von A. Frische
† 28. Juni 1909

ungen, deren Bedeutung namentlich in den Zeiten, da der Kampf um den Secessionismus auch literarisch entbrannte, eine hervorragende war. Muther trat als erster von den Kunsthistorikern entschieden für die neue fortschrittliche Bewegung ein, und sein Hauptwerk, die dreibändige ›Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert‹ (1893—94), war ein offenes Bekenntnis zum Secessionismus. Das Buch erregte eine wahre Revolution der Geister, es wurde von den einen bejubelt, von den andern verketzert, und die gegnerischen Schnüffler hatten bald erkannt, daß Muther mit den ›Gänsefüßchen‹ zu sparsam umgegangen sei, und formulierten aus diesem Umstande ihre scharfen Angriffe gegen den damals 33jährigen Münchner Privatdozenten. Seit 1895 war Muther als ordentlicher Universitätsprofessor der Kunstgeschichte in Breslau tätig; neben seiner akademischen Wirksamkeit fand er aber noch reiche Gelegenheit, seiner literarischen Produktion nachzugehen. Es kam ihm dabei weniger auf tiefgründige Forscherarbeit als auf elegante Darstellung, auf originelle Neuanschauung eines alten Gegenstandes an: er war also ein ›Essayist‹. Vielleicht um eine Nuance mehr, als es für einen richtig gehenden Universitätsprofessor am Platze ist, denn an seiner hinreißenden Darstellungskraft und an seinem blendend-eleganten Deutsch berauschte er sich zuweilen selbst so sehr, daß er um einen Schritt zu weit ging und der Form Konzessionen auf Kosten des Inhalts machte. Von seinen literarischen Arbeiten müssen neben seinem Hauptwerk besonders hervorgehoben werden: ›Ein Jahrhundert französischer Malerei‹, ›Geschichte der englischen Malerei‹ und ›Die belgische Malerei im 19. Jahrhundert‹. Muther gab auch in den achtziger Jahren, als er Konservator am Münchner Kupferstichkabinett war, mit Georg Hirth zusammen verschiedene illustrative Werke (u. a. die ›Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten‹) heraus; seit 1902 war er der Leiter der Monographienserie ›Die Kunst‹ (bei Marquardt & Co. in Berlin), in der mehrere feine Essays von ihm (u. a. über Goya, Millet, Cranach, Lionardo, Rembrandt, Velasquez) erschienen. Noch kurz vor seinem Tode vollendete er eine umfangreiche Geschichte der Malerei aller Zeiten, die noch dieses Jahr bei dem Leipziger Verleger K. Grethlein erscheinen soll. Muther, der in Ohrdruf am 25. Februar 1860 geboren war, erreichte nur ein Alter von 49 Jahren.



MORIZ WEINHOLDT † — SCHIFFZIEHER
Secessionsgalerie, München

Redaktionsschluß: 29. Juni 1909 — Ausgabe: 15. Juli 1909
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München





OTTO STRÜTZEL — GEWITTER AN DER ISAR

Münchener Glaspalast 1909



HANS VON PETERSEN — HOCHSEE

Glaspalast München 1909

DIE X. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM MÜNCHNER GLASPALAST

Von Georg Jacob Wolf

I. DEUTSCHLAND

Die deutsche Abteilung der „Internationalen" nimmt ungefähr die Hälfte des gesamten verfügbaren Raumes ein und hier wiederum dominiert sehr entschieden, ja beinahe unverhältnismäßig breit die Münchner Kunst. Für die deutschen Kunstzentren wurden diesmal nicht besondere Kabinette bereit gestellt, man kann also die Produktion Berlins, Dresdens, Düsseldorfs usw. nicht geschlossen überblicken, sondern muß sie bei den einzelnen Münchner Gruppen, bei denen sie zu Gaste sind, sich zusammensuchen. Das erschwert natürlich die Orientierung und verwischt einigermaßen auch das Gesamtbild. Die Münchner Sonderbündelei: Genossenschaft, Secession, Luitpoldgruppe, Scholle, Bayern, steht in schönster Blüte. Ich fürchte davon keinen Schaden für die Kunst selbst, die im Gegenteil durch die feinere Differenzierung nur vielgestaltiger und im heißen Wettbewerb der einzelnen Gruppen qualitätvoller wird, aber es führt doch leicht zur Zersplitterung.

Dreitausend Kunstwerke etwa sind es, die in dem weiträumigen Glaspalast ihre Unterkunft fanden. Viel Arbeit und viel Hoffnung hängt daran, viel manuelle Geschicklichkeit, und es fehlt wohl auch nicht das Genie, das da und dort aufsteigt wie ein Falke. Aber was ist das alles, wenn man hernach beschaulich und bedächtig einen Saal der alten Pinakothek durchwandert! Ich habe nämlich in meinem Optimismus wieder einmal versucht, die neuzeitliche Kunst des Glaspalastes an den festen Werten der alten Kunst zu messen. Und wenn sie diesen gegenüber nicht standhielt, so war es wohl letzten Endes nicht ihre Schuld allein, sondern die der gegenwärtigen Kulturzustände, welche der vollen Entfaltung der Kunst hinderlich sind, denn der Resonanzboden, den die Kunst unbedingt braucht, ist

immer noch nicht fein und bereit genug, der Humus, aus dem sie emporsprießt, entbehrt noch des Saftes; wir haben Künstler, gewiß, aber wir haben noch nicht genug Kunstpublikum besserer Qualität, und es fehlt noch die weit in die Massen hinausgetragene Kunstkultur, die das beste Teil der Renaissance gewesen ist.



LUDWIG DASIO — JUGEND

Glaspalast München 1909

Eine Ueberschau über die dreitausend Kunstwerke kann nur ein sehr lückenhaftes Unternehmen sein. Ich würde gerne jedem Bild und jeder Skulptur ein Wort widmen, aber auch das wäre verlorne Liebesmüh' und absolut keine Kulturarbeit. Darum im folgenden nur das Wichtigste. Bei der Genossenschaft sind es in erster Linie die Landschafter, mit denen uns lebendige Beziehungen verknüpfen. Wer fände nicht Freude an einem feinen Chiemseebildchen WOPFNERS mit dem brillant gemalten Himmel darüber, wer vermöchte nicht die vorzügliche malerische Arbeit, die in den Landschaften der WENGLEIN, POSCHINGER, FINK, WILLROIDER, CANAL, GAMPERT, STRÜTZEL (Abb. geg. S. 513) steckt, zu ermessen? Hier ist eine feste, sichere Tradition: sie geht in den meisten Fällen auf Adolf Lier, den Vater der deutschen Landschaftsmalerei, zurück, und der hat sie expreß aus dem Wald von Fontainebleau bezogen, wo in der Zeit von etwa 1830—1860 die Quelle einer neuen malerischen Naturanschauung sprudelte. Solche Konstatierungen macht man mit Vergnügen in einer Ausstellung, die sich international



Glaspalast München 1909

F. A. VON KAULBACH
DIE PRINZEN LUITPOLD UND ALBRECHT VON BAYERN



HANNS HANNER — DAS ERWACHEN

Glaspalast München 1909



CHARLES O'LYNCH OF TOWN — CANAL LONG, BRÜGGE

Glaspalast München 1909



HERMANN HAHN — REITERSTUDIE

Glaspalast München 1909



FRITZ BEHN — LEOPARD

Glaspalast München 1909



GUSTAV BECHLER — VORFRÜHLING AM ACHENSEE

Glaspalast München 1909

nennt; denn die wechselseitige Beeinflussung und Förderung der nationalen Künste untereinander, das ist die wahrhaftige Internationalität der Kunst. Auch Fritz August von Kaulbachs Kunst ist international, aber in anderem Sinne, er ist ein internationaler Maler und derjenige, der zu der hohen sozialen Einwertung der Münchner Künstlerschaft im Ausland wohl das Meiste beigetragen hat. Wie alljährlich wurde ihm auch heuer ein im Renaissancegeschmack aufgemachter Raum eingeräumt, um seine Sonderstellung innerhalb der Genossenschaft besonders nachdrücklich kundzugeben. Man findet da neben den bekannten schwärmerischen Idealgestalten Kaulbachs und neben seinen huldigenden Frauenporträten einige sehr frische und distinguiert gemalte Kinderbildnisse, von denen ich dem bei aller Ungezwungenheit doch ganz repräsentativen Doppelbildnis der jugendlichen Söhne des Prinzen Rupprecht den Vorzug geben möchte (Abb. S. 515). Die beiden Prinzen sind fein in den Raum komponiert, die Landschaft, die nur einen ganz knappen Raum einnimmt, ist gut behandelt, und mit Virtuosität ist z. B. die weiße Seide des Gewandes gemalt. Auch mit einer reinen Landschaft, mit einem großen Blumenstück und mit einem Hundebild hat sich der nun bald Sechzigjährige eingestellt, damit bekundend, daß er immer noch bestrebt ist, sein Stoffgebiet zu erweitern. Georg Papperitz gehört zu denen, die Kaulbach unwiderstehlich in seinen Bann gezogen hat. Denke ich an sein in den siebziger Jahren gemaltes Leuthold-Porträt, so waren mir die Wege, die er früher wandelte, lieber. Doch wird ihm niemand die Solidität seiner Malerei und die anmutige Erscheinung seiner Gemälde bestreiten können, schade, daß eben eine gewisse süße Glätte so entscheidend bei seiner Kunst mitspricht. Diesmal sehen wir von ihm ein Ganzfigurenbild des reizenden Fräulein Woiwode und einige Kinderbildnisse. Auch Alexander Fuks ist ein Repräsentant des eleganten und interessanten Frauenporträts und so kann man auch R. Knöbel (Abb. S.526) in dieser Reihe nennen. Das herbere männliche Porträt hat u. a. Vertreter in Frank Kirchbach, der ein fast altmeisterlich dunkles Bildnis des Schriftstellers Wolfgang Kirchbach zeigt, und in Alois Erdtelt, von dem wir ein sehr flott gemaltes Selbstbildnis sehen. Die bekannten Größen der Genossenschaft treten mit mehr oder minder glücklichen Arbeiten auf den Plan. Ich nenne Defregger, Mathias Schmid,



Glaspalast München 1909

ALBERT VON KELLER
KREUZIGUNG

TOOBY ROSENTHAL, die sich alle in ihrem längst bekannten Stoffkreis bewegen, GRÜTZNER, der diesmal motivlich nicht besonders glücklich war: das Dramatische, wenn auch im Komisch-Anekdotischen, liegt ihm nicht, idyllische Behäbigkeit ist nun einmal sein Teil, ferner ist PETERSEN hervorzuheben, dessen prächtig im Raum sitzendes, machtvoll dahersegelndes Hochseeschiff (Abb. S. 513) einen tiefen Eindruck macht, P. W. EHRHARDT, der sich in das Porzellan mit seinen weichen, fluktuierenden Lichtern verliebt hat, GRÄSSEL, der immer wieder seine Gänse und Enten lustig im Wasser patschen läßt und diesem Spiel viele koloristische Reize abgewinnt, SCHRAG und MULTERER mit hübschen Interieurs; GAISSER hat ein großes, naturalistisch gemaltes Triptychon da, das die Verehrung der Heiligen Blut-Reliquie in Brügge darstellt. Endlich ist noch auf O'LYNCH OF TOWNS Stadtmotive (Abb. S. 516) hinzuweisen, die gleichfalls aus dem malerischen Brügge geholt sind, und auf die ausgezeichnet gemalten, bei aller Subtilität der Details doch großzügig wirkenden Köpfe alter Bäuerinnen und eines alten Mannes, die GEORG SCHILDKNECHT ausstellt. Seine Kunst scheint die Synthese aus alten fränkischen oder schwäbischen Meistern und — Wilhelm Leibl zu sein. Eine gute Komposition, eine „Judith", teilweise auch altmeisterlich anmutend, hat ein bei der Genossenschaft ausstellender Linzer, ALBERT RITZBERGER, gebracht.

Von den deutschen Kunstzentren, deren Leute bei der Genossenschaft ausstellen, ist Dresden besonders gut vertreten, gut in jedem Sinne. Arbeiten wie die „Böhmischen Dorfmusikanten" von W. CLAUDIUS (Abb. S. 521), das „Lampionfest" von FERDINAND DORSCH und die „Hochzeit auf Fano" von AUG. WILCKENS, alle drei Arbeiten ausgesprochene Beleuchtungsstücke, lassen auf eine sozusagen atmosphärische lokale Kunsteigenart mit bestimmten Charakteristicis, von denen ein sehr farbenfreudiger Kolorismus das hervorstechendste ist, schließen. BERNDT zeigt uns einen wundervollen Sommertag und EUGEN BRACHT führt uns in die majestätische Wildnis des Hochgebirgs, den tiefsten Eindruck aber und den nachhaltigsten, ja vielleicht den stärksten, den uns die ganze Ausstellung zu geben vermag, verdanken wir HANNS HANNER und seinem Bilde „Das Erwachen" (Abb. S. 516). Es ist ein grandioser Ausdruck der Tragödie der Pubertät. Zwei nackte, noch unentwickelte, überschlanke Menschen, ein Knabe und ein Mädchen, stehen in einer ganz flüchtig, aber doch nicht ohne eine gewisse Natursymbolik behandelten Landschaft: sie schauen sich an mit hungrigen Augen, aber zwischen ihnen liegt das Unüberwindliche, und so verzehren, versehnen sie sich ... Wundervoll ist besonders der Kopf des Mädchens gemalt; im übrigen ließe sich am Rein-Malerischen wohl manches aussetzen, aber über der mitreißenden Stimmungsfülle kommt man gar nicht zu solchen Einwendungen gegen das Technische. Zuletzt muß ich auch noch auf das Kolossalbild HUBERT VON HERKOMERS, der diesmal bei den Deutschen ausstellt, hinweisen: es stellt die vierzehn Mitglieder der Jury der K. Akademie der Künste in London, 1907,



EMIL EPPLE SALOME
Glaspalast München 1909



WILHELM CLAUDIUS — BÖHMISCHE DORFMUSIKANTEN
Glaspalast München 1909

darunter Herkomer selbst, dar, und ist mit der Meisterschaft gemalt, die Herkomer bei solchen lebensgroßen Gruppen schon des öfteren an den Tag gelegt hat. Dann aber wollen wir uns in die Säle der „Secession" begeben, die trotz des Fehlens einiger ihrer Führer und trotz der geringen Anzahl von Gästen, den künstlerisch geschlossensten Eindruck unter allen lokalen und nationalen Gruppen dieser „Internationalen" erweckt.

An dominierender Stelle im Ehrensaal der „Secession" hängt das Werk eines Gastes, SLEVOGTS „Kleopatra" (es ist das Porträt der Schauspielerin Tilla Durieux in dieser Rolle) (Abb. Jahrg. 1907/08, S. 429). War es bloß gastliche Courtoisie, die dieses rassig gemalte, fast wie eine Rembrandtische Malerei in weichen Flocken auf der Leinwand sitzende Bild in den Mittelpunkt der ganzen Secession rückte? Slevogt ist heute einer der führenden Meister Berlins, aber seinen Weg machte er von München aus, wo Diez sein Lehrer war und wo ihn die junge Secession in die Kunst einführte. Und so wirkt die Hervorhebung dieses Bildes wie eine Feststellung: die Münchner Secession ist die Mutter aller fortschrittlichen Kunst in Deutschland. Da ist noch ein Berliner Meister, der gleichfalls durch die Münchner Schule gegangen ist: LOVIS CORINTH. „Die Gefangenen" heißt sein großes Bild: ein männlicher und ein weiblicher Akt aneinander geschmiedet mit fester eiserner Kette; die Fleischmalerei dieser Akte ist trotz einer gewissen Ruppigkeit sehr überzeugend und saftig, freilich nicht von jener anmutigen Pikanterie und schwellenden Pracht, die einen Akt des Münchners HABERMANN auszeichnen, der überdies einige koloristisch wieder vorzüglich gelungene Damenbildnisse zeigt. RUDOLF NISSLS nackte Blondine (Abb. S. 524), ein kleines Bildchen, das sich durch die brillante Raumkomposition und die geschmackvolle farbige Ausbalanzierung qualifiziert, stellt in der Anmut der Erscheinung den Gegenpol dar

zu FELDBAUERS häßlichem liegenden Akt mit der starken Verkürzung. Man weiß mit diesem grau-gelben Unding im ersten Augenblick nichts anzufangen, es hat etwas Abstoßendes, und doch ist diese Arbeit eine der unverdrossensten, zähesten des Künstlers, der all sein Können und Wollen an die Bewältigung dieser schweren Aufgabe hing, freilich ohne sie zu lösen und ihre letzten Möglichkeiten zu erschöpfen. Auch der Berliner E. R. WEISS hat einen stark verkürzten weiblichen Akt gebracht, recht zahm, wenn man ihn gegen Feldbauers verunglücktes Geniestück hält. Eine Versammlung männlicher Akte, weißer und brauner, blonder und schwarzer, findet man auf dem formatlich ins Kolossale gewachsenen „Ringkampf" von ERNST BURMESTER (Abb. S. 528), einer interessanten Malerei, die mir nur ein wenig zu viel Anatomie atmet.

Im übrigen stellt die Secession ihre bewährten Meister heraus. ALBERT VON KELLER zeigt uns endlich das Bild, zu dem wir schon verschiedene Studien sahen: eine Kreuzigung, bei der aber an Stelle des Kruzifixus die schmerzverzückte Maria in den Vordergrund gerückt ist (Abb. S. 519). Die Schlaftänzerin Madeleine war das Modell dieser Maria, und eine ihrer hypnotischen Pantomimen gab dem Künstler den Gedanken dieses Bildes ein. Eine andere Kreuzigung, mehr skizzenhaft, zeigt uns ALBERT WEISGERBER, der auch ein etwas idealisiertes Selbstbildnis da hat. Bei Weißgerbers Kreuzigungsbild mischen sich gewisse altmeisterliche Stilmerkmale mit den kühnsten neuzeitlichen Ausdrucksmitteln zu einem problematischen, aber interessanten und in seiner Richtung vorzüglichen Ganzen. UHDE zeigt ältere und neuere Arbeiten, darunter wieder ein sonniges Gartenstück. ANGELO JANK



ERICH ERLER — DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE
Glaspalast München 1909



FRITZ ERLER KNABENBILDNIS

Glaspalast München 1909

hat prächtige, ins Großzügig-Dekorative stilisierte Ulanen da und eine koloristisch überaus wirkungsvolle Jagdszene mit dem von ihm so sehr geliebten Rot als koloristischer Dominante. Figurenbilder zeigen uns BECKMANN-Berlin, SPIRO, BORCHARDT und EMILIE VON HALLAVANYA, die ein sehr anmutiges Kostümbild ausstellt (Abb. S. 531). Im Porträt steht LEO SAMBERGER immer noch sieghaft da. Seine feinen Charakteristiken verschiedener Münchner Künstler — sie wirken wie gemalte psychologische Essays — hat er um einige neue bereichert. So bietet er uns das repräsentative Bildnis Ferdinand von Millers dar und den behaglich-humorvollen Charakterkopf J. Bradls. Um Samberger, den Führer, gruppieren sich andere tüchtige Porträtisten: OPPLER und BURGER, HEINRICH KNIRR und GROEBER, der auf einer riesigen Leinwand seine ganze Schülerschar mehr oder minder fein karikiert dargestellt hat (Abb. S. 527). Man muß von diesem Bild weg zu Herkomer hinübergehen, um zu erkennen, wie moderne und wie ältere Kunst sich in ihren motivlich ziemlich ähnlichen Arbeiten manifestieren. Meister ZÜGEL hat wieder eines seiner farbenfrohen, sonnenschweren Bilder da, ein tirolisches Ochsenviergespann, um ihn drängt sich die Schar der anderen Tiermaler: SCHRAMM-ZITTAU mit einem sensationell hellen, Sonne und Straßenstaub und weißes Gefieder in ein lustiges Ganzes komponierenden Bild „Gänse“, HEGENBARTH, TOOBY, PURTSCHER, TIEDJEN und ECKENFELDER.

Ein wundervolles Stilleben mit roten Rosen stammt von THEODOR HUMMEL, von KUEHL gibt es weiße Interieurs und ein Kircheninneres, die Landschaft ist durch OVERBECK-Worpswede †, PIETZSCH, KAISER, FLAD, CRODEL, EICHFELD in allen Abschattierungen, Stimmungen und Motiven vertreten.

Die „*Scholle*", die in den benachbarten Sälen haust, ist heuer wieder in geschlossenerer Phalanx aufmarschiert als im Vorjahr. Der Nachdruck ruht auf jener Wand, wo FRITZ ERLER seine sieben kürzlich erst entstandenen Porträts vereinigt hat. Sie zeigen uns eine neue Nuance in der Kunst dieses geschätzten Meisters: eine eigenartig dekorative Hintergrundbehandlung. Früher wurde bei Porträten der Hintergrund sehr allgemein in eine braune oder schwärzliche Sauce getaucht, Erler dagegen macht ihn sehr licht und, wenn auch auf einen Ton gestimmt und unmateriell und neutral, doch sehr bunt, zuweilen ist er überdies japanisierend leicht ornamentiert. Und davor stehen seine Modelle. Besonders wirkungsvoll ist das Bildnis seiner schönen Frau in Balltoilette; eine feincharakterisierende Arbeit ist das Porträt des Malers Kropp. Das Bildnis des Geheimrats Neisser ist in der Zusammenstellung von Schwarz und Rot sehr interessant. Das Ganzporträt eines hübschen Jungen mit offenem, gewecktem Gesicht, der sich wie ein junger Lord in seinen Sessel lehnt, ist eine koloristisch ganz raffiniert aufgebaute Arbeit (Abb. S. 523). LEO PUTZ hat wieder seine leicht und graziös gemalten Akte da, so fein und wahr in den Farben, daß man sie ganz selbstverständlich hinnimmt und nichts darüber zu sagen weiß, ERICH ERLER-Samaden zeigt wieder die Menschen des Hochgebirgs: Jäger und Hirten und dazu scherzhaft vermummte „Heilige drei Könige" (Abb. S. 522), von MÜNZER gibt es eine reizende kleine Kollektion: einen prächtig gemalten Akt vor einem Spiegel, ein Mädchenbildnis, ein Porträt des Herrn Brakl und eine feine Dame mit Dreispitz „Im Grünen", ein Motiv, das diesen ausgesprochenen Koloristen reizte, weil er hier drei verschiedene Grün mit der Fleischfarbe zusammenklingen lassen konnte. Schneeige Berge von BECHLER (Abb. S. 518), rein technisch anzusehende Figurenbilder von PÜTTNER, eine Allegorie von WEISE „Mutter Erde", die namentlich im Landschaftlichen glückte (Abb. Jahrg. 1907/8, S. 531), weniger bedeutungsvolle Arbeiten von HÖFER (ein Akt) und ein figurenreiches Bild von F. W. VOIGT vervollständigen das Ensemble der „Scholle".



RUDOLF NISSL — DIE BLONDINE
Glaspalast München 1909

Bei der Luitpoldgruppe steht WALTER THOR mit seinen vorzüglichen Bildnissen, als absolute Malereien wie als psychologische Analysen gleich wertvoll, obenan, ihm gesellen sich in dem wuchtigen Landschafter FRITZ BAER, in A. LANG, der merkwürdig entsinnlichte Akte malt, die in der äußeren Erscheinung stark an Gebilde der Renaissance gemahnen, in BRÜNE, der sehr beachtenswerte naturalistische Aktstudien ausstellt, in den Damenporträtisten GERHARD und GREGORITSCH, in dem auf bunte Volkskunst ebenso gut wie auf seelenvolle Porträtmalerei abgestimmten SAILER, in den Landschaftern KÜSTNER, WIRKNER, PLASS und HEIDER würdige Gefährten, die der Gruppe trotz des Austritts einer Anzahl ihrer besten Kräfte immer noch ein star-



Glaspalast München 1909

GEORG SCHUSTER-WOLDAN
BILDNIS EINES MÄDCHENS



ROBERT KNOEBEL DAMENBILDNIS
Glaspalast München 1909

kes künstlerisches Rückgrat geben. Diese Ausgetretenen haben sich bekanntlich zu einer eigenen Vereinigung „Bayern" zusammengetan, und was sie in zwei Sälen zeigen, das gehört zu den vorzüglichsten Arbeiten im ganzen Glaspalast. Da ist z. B. MARR mit einem gelb-rotlohenden Bild: es heißt „Der Dekorationsmaler" und zeigt einen jungen Mann in weißem Mantel vor einem hitzig und feurig behandelten Fresko; da ist weiterhin G. SCHUSTER-WOLDAN mit einem entzückend anmutigen jungen Mädchen in Landschaft (Abb. S. 525), HELLER mit seinen eleganten Bildnissen, GEFFCKEN, der Graziöse, dessen „Courtisane" die beliebte, seit Giorgione und Tizian in der Kunst spukende Gegenüberstellung einer Nackten und einer Bekleideten zeigt (Abb. S. 528), RIETH mit dem farbenprächtigen Zustandsbild „Largo" — einer außerordentlich stimmungsvollen Arbeit, die in der Gestalt der rechts im Vordergrund sitzenden üppig-prächtigen Frau gipfelt, ERNST LIEBERMANN mit dem Bild „Klage", einer weiblichen Grablegung in einer Felsenhöhle, KUNZ mit einem feierlich ernsten, wie Orgelton aufbrausenden religiösen Gemälde „Redemptor mundi" (Abb. S. 533); ferner sind da BARTELS, PALMIÉ, der endlich auch andere Motive findet als den Münchner Marienplatz, die Tiermaler LÜDECKE und HOLZ, die Landschafter SIECK, BERGEN, RABENDING und URBAN: mit den hier nicht Genannten zusammen eine stattliche Schar starker Könner, welche die junge Gruppe, der ein unverhältnismäßig geringer Raum zur Verfügung steht, sicher auch weiterhin zum Siege führen werden.

Noch ein Wort über die Plastik und Graphik: verzettelt und nicht selten als „Füllsel" benützt, in sonst unbrauchbare Kabinette gestopft, spielen sie wieder die Rolle von Aschenbrödel und Dornröschen. Tritt aber die Plastik wie in dem Vestibül in enggehäufter Menge massig in die Erscheinung, so ist die Wirkung die, daß eine Arbeit die andere in der Wirkung beeinträchtigt. Ich beschränke mich auf die Herzählung einiger Arbeiten: WADERÉ zeigt einige hübsche Statuetten und Reliefs, VOLKMANN-Rom, einer der bedeutendsten deutschen Künstler in der Diaspora, stellt einen Eros in fleischfarbener Tönung aus, BEHN hat eine Anzahl feiner Tierplastiken geschickt (Abb. S. 517), WERA VON BARTELS Ziegen und eine Hirtin in ihrer köstlichen bunten Wachstechnik, BEYRER gute Porträtbüsten und einen schönen Brunnen (Abb. S. 536), L. DASIO einen großen, eigenartig aufgefaßten Christus, eine Grabfigur, und verschiedene hübsche Bronzestatuetten (Abb. S. 514), die seine besondere Spezialität sind; von EMIL EPPLE sieht man ein Hochrelief „Salome" mit besonders schön gearbeiteten, sehr sensibel aussehenden Händen (Abb. S. 520), von HAHN eine machtvolle, stark stilisierte Reiterstudie (Abb. S. 517), die man etwa mit FERDINAND VON MILLERS Christus auf schreitendem Roß (in Anlehnung an Apokalypse 6,2) vergleichen muß (Abb. S. 532); ULFERT JANSSEN (Abb. S. 529), HUGO LEDERER-Berlin, ALOIS MAYER, ALEXANDER OPPLER und EDUARD ZIMMERMANN sind weiterhin interessante Erscheinungen.

Von den graphischen Arbeiten muß man sich die Landschaftsradierungen OTTO GAMPERTS und des Worpsweders HANS AM ENDE ansehen, ferner die technisch hervorragenden Arbeiten EULERS und die geistvollen Phantasien WILLI GEIGERS, welche Dehmels „Verwandlungen der Venus" frei paraphrasieren.

BRIEFE EINES UNGARISCHEN PILOTY-SCHÜLERS

Die Ausstellung der Piloty-Schule bei Heinemann (siehe unseren Aufsatz Seite 433) hat die Lehrfähigkeit Pilotys in glänzendem Licht erscheinen lassen. In den sechziger Jahren, als sein Ruf als Lehrer den Höhepunkt erreicht hatte, strömten aus allen Ländern die Schüler scharenweise zu ihm. Aus Ungarn finden wir bei ihm Pál von Szinyei-Merse, dessen ganze künstlerische Ausbildung in München erfolgte und der 1901 dort für sein Bild „Picknick“ (Abb. Jahrg. 1900/1, S. 579) die große goldene Medaille erhielt. 1864 kam er in Strähubers Antikensaal, um 1865 seine Studien in der Anschütz-Malklasse fortzusetzen. — Er fühlte von Anfang an den Beruf als Landschaftsmaler in sich, aber sein Vater war dafür, daß er historischer Maler werde, da die damalige Zeit diese höher schätzte. Szinyei sah dies, — wie wir aus einem Brief an seinen Vater lesen, ein, — er pries sogar die glücklichen Verhältnisse in Pilotys Nähe sein zu können, und obwohl er noch nicht sein Schüler war, besuchte er ihn oft, um sein Urteil zu hören. Doch fühlte er immer deutlicher, daß er zum Landschaftsmaler berufen sei. In einem seiner Briefe schrieb er: „In diesem Glauben hat mich folgender Vorfall bestärkt: in den Weihnachtsferien versuchte ich eine Landschaftskomposition und trug eine kleine Farbenskizze zu Piloty, um seine Meinung zu hören. Er fand die Komposition nicht schlecht, doch gab er mir den Rat, wenn möglich, in Begleitung eines guten Malers in die Berge zu gehen und fleißig Landschaftsstudien zu machen. Ich fühle dazu große Neigung und es ist möglich, daß ich im Sommer nicht nach Hause fahre, weil die meisten Maler in dieser Zeit aufs Land gehen. Nachdem mich nun Piloty selbst ermutigt, die eingeschlagene Richtung einzuhalten, bin ich entschlossen, ernstlich mit den Naturstudien zu beginnen.“

Später wurde sein Wunsch, in Pilotys Klasse zu kommen, immer mächtiger, worüber er seinem Vater am 12. Januar 1866 schrieb:



HERMANN GROEBER — DIE MALSCHÜLER

Glaspalast München 1909



ERNST BURMESTER — RINGKAMPF

Glaspalast München 1909

„Pilotys Schüler sind die besten der Akademie. Ich stehe mit ihnen auf sehr freundschaftlichem Fuße, wir kommen jeden Abend zusammen und füllen die langen Winterabende mit fröhlichen Scherzen, ernster Lektüre und mit Disputationen über die Kunst aus. Ausserdem veröffentlichen wir eine Wochenschrift, für die wir alle schreiben — Witze, Abhandlungen usw. Pilotys Schule ist die trefflichste in ganz Deutschland, in welche die besten Maler bemüht sind, aufgenommen zu werden, so daß sich der Professor die tüchtigsten auswählen kann.“ Um bei Piloty, der ihn fortwährend anregte, ankommen zu können, mußte er historische Kompositionen versuchen. Er entwarf „Attilas Tod“ um ihn Piloty zu zeigen, doch mißlang auch dieser Versuch. Am 27. Januar 1867 schrieb er seinem Onkel: „Ich habe mich abgequält, um etwas zustande zu bringen — aber vergebens. Eins um das andere zeigte ich Piloty, er war aber nicht zufrieden, mit andern war ich es nicht, die verwarf ich einfach. Dies kostete viel Zeit und Kraft, aber Erfolg hatte ich keinen. Inzwischen kam mein Freund Gabriel Max aus Paris nach Hause und ich bat ihn um seine aufrichtige Meinung. Er sagte

WALTER GEFFCKEN — DIE COURTISANE

mir offen, es sei seiner Ansicht nach zu früh, ein Bild zu beginnen, da mir die nötigen Vorstudien fehlten, die ich unbedingt jetzt nachholen müsse, da es später schwer oder überhaupt unmöglich sei. Er riet mir, ich solle hauptsächlich zeichnen, um die Erkenntnis der Formen zu erlangen und mein Gedächtnis zu üben. Aus diesem Grunde solle ich bei jeder Gelegenheit den Gang, die Bewegungen und Stellungen der Menschen beobachten und rasch skizzieren, außerdem solle ich Kostüme, anatomische Präparate und andre Dinge studieren und zeichnen. Ich sah ein, daß mein Freund recht habe. All dies fehlte mir, denn nach dem akademischen System wird zum Nachteil der andern Studien das Kopfmalen sehr intensiv betrieben, und weil ich dort gute Erfolge hatte, dachte ich zum Bildermalen übergehen zu können. Jetzt aber werde ich das Kopfmalen als nebensächlich betrachten und ernstlich bemüht sein, mir aus den Stichsammlungen und Bibliotheken möglichst viel anzueignen.“ Eine Szene aus dem deutschen Volksbuch „Faust“ gab Szinyei den Stoff zu einer neuen Komposition, die er auf Makarts und Benczurs Rat öfter übermalte, bis er schließlich auch Pilotys Zufriedenheit erreichte.



ULFERT JANSSEN — BRUNNENGRUPPE

Glaspalast München 1909

Nachher nahm dieser ihn in seine Schule auf, wo er mit Leibl und Gabriel Max enge Freundschaft schließend, die folgenden Jahre mit ihnen verbrachte. Hier begann er eine neue „Pan und Nymphe“ betitelte Komposition, an der er bis zur Erschöpfung arbeitete, so daß er zur Erholung aufs Land gehen mußte. Nach seiner Rückkehr begann er mit neuer Kraft zu arbeiten. „Denn Piloty,“ — schrieb er am 6. Juli 1868, — „nimmt es ernst mit seiner Aufgabe, er versteht es, aus



FRITZ BURGER BILDNIS
Glaspalast München 1909

allen Menschen etwas herauszulocken und zwingt sie gleichsam sich selbst zu übertreffen. Als ich schon dachte, mein Bild nähere sich der Vollendung, fand er vieles daran auszusetzen. Er sagte, ich müsse den Kopf übermalen, der sei nichts nütze; hier und dort müsse ich Aenderungen vornehmen. Piloty reiste gerade damals aufs Land, doch versprach er mir, jeden Freitag hereinzukommen, um meine Arbeit zu korrigieren. Nun saß ich da! Da die andern Teile des Bildes nach der Natur gezeichnet waren, paßte der Kopf, den ich aus dem Gedächtnis komponiert hatte, nicht hinein. Wo sollte ich nun unter den hiesigen Gestalten einen Kopf für meinen Faun finden? Da half mir ein junger, griechischer Maler aus der Verlegenheit. Dieser schien auf seinen charakteristischen Faunkopf stolz zu sein und nahm es mir fast übel, daß ich einen Faun male, ohne ihn als Modell zu benützen. Natürlich griff ich zu und der Professor war bei seinem nächsten Besuche zufrieden."

Aus all diesen Briefen fühlt man deutlich die große Verehrung, die Szinyei für seinen Meister hegte.

Die große internationale Ausstellung von 1869 aber brachte nicht nur in Leibls, sondern auch in Szinyeis Leben eine entscheidende Wendung. Am 9. August 1869 schrieb er seinem Vater: „Die hiesige Ausstellung war ganz großartig, sie übertraf alle Erwartungen. Für mich war sie von großer Bedeutung; es war die erste Gelegenheit, die hiesige Schule mit andern zu vergleichen und den außer Zweifel stehenden Sieg der Franzosen zu sehen. Vor allem konnte ich den schädlichen Einfluß der Schulen beobachten. Zwar ist dieser Einfluß eine Zeitlang unumgänglich notwendig, doch später ertötet er jede Originalität. Und diese ist doch der größte Schatz des Künstlers, den er — weil er so leicht verloren geht — eifersüchtig bewahren sollte. Ich erinnere mich lebhaft an Deine Worte, nicht bei einem Meister zu bleiben, sondern in der Welt Umschau zu halten. Du sagtest eine große Wahrheit! Ich bin entschlossen, aus Pilotys Schule auszutreten und von nun an einem Lehrer zu folgen, der mich bestens leiten wird. Dieser Lehrer ist *die Natur.* Vorläufig miete ich mir hier ein Atelier. Es ist unbedingt notwendig, daß ich ein halbes Jahr ohne Störung arbeite; und das kann ich hier am besten. Ich muß die vielen neuen Eindrücke des letzten halben Jahres in Ruhe verarbeiten. Ich darf sie nicht durch eine neue Reise vermehren, sonst entsteht ein Chaos daraus, das mir nicht Nutzen, sondern nur Schaden bringen kann. Ich gehe also eine Woche aufs Land, Studien zu malen" . . . . Wie deutlich sah er mit einem Male seine Zukunft! Mit welcher Sicherheit erkannte er den Einfluß, der auf ihn wirkte, und den Weg, den er gehen mußte! Sein Vater rief ihn nach Hause, doch ging er nicht und schrieb in einem späteren Brief: „Die Ausstellung hat mich so aus dem Geleise gebracht, daß ich nur sehen, staunen und lernen konnte, doch an meinen Bildern zu arbeiten nicht imstande war. Ich habe jede Exaltation überwunden und bin jetzt in dem Stadium, ein Bild zu beginnen, um die Eindrücke zu verwerten, die noch frisch und warm in meinem Gedächtnis leben."

Also ein neuer beredter Beweis von der Wirkung der Münchner internationalen Ausstellung!

Er trat dann, wie auch Leibl, aus Pilotys Schule aus, doch blieben die dort erhaltenen Eindrücke für immer von günstiger Wirkung auf seine Kunst, — was der Meister auch jetzt noch gerne erwähnt.

DR. BÉLA LÁZÁR

DIE DRESDENER AQUARELL-AUSSTELLUNG

Dresden hat in diesem Jahre keine große Kunstausstellung: im städtischen Ausstellungspalast findet die große internationale photographische Ausstellung statt. Dafür werden drei kleinere Kunstausstellungen geboten, die jede etwas Besonderes aufweisen. Ueber die zweite graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde schon berichtet. Am 15. Mai eröffnete sodann der *Sächsische Kunstverein* im akademischen Ausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse die bis Oktober dauernde *Große Aquarell-Ausstellung* und am 25. Juni eröffnete die *Dresdener Kunstgenossenschaft* in ihrem neuen Künstlerhause ihre hier ebenfalls schon besprochene erste Kunstausstellung, welche Malerei, Plastik und Architektur umfaßt. Sie dauert bis zum September. Die drei ersten Dresdener Aquarellausstellungen in den Jahren 1887, 1889 und 1892, welche die Dresdener Kunstgenossenschaft veranstaltet hatte, waren in mancher Hinsicht epochemachend, aber auch der Sächsische Kunstverein hat heuer seine Aufgabe mit Geschmack und Erfolg gelöst. Architekt MARTIN PIETZSCH hat die Säle des akademischen Ausstellungspalastes erheblich umgestaltet; ihm verdanken die Räume ihre lichte, vornehme und zugleich freundlich intime Wirkung. Ungemein leuchtend stehen auf den hellen Wänden die Aquarelle und besonders der große Saal wirkt so kräftig, daß man vor Oelgemälden zu stehen glaubt. Die Eingangshalle beherrscht FRANZ VON LENBACH mit einer etwas reichlich bemessenen Zahl von 25 Bildnissen aus seinem Nachlaß. Als glänzende Beispiele lebendiger Bildnisauffassung und virtuoser Mache seien genannt die Bildnisse des Frl. Melbor mit ihrem Hund und Coquelins des Aelteren. Als Elitegruppe vereinigt der große, mehrfach geteilte Hauptsaal viele gediegene reife Werke von wohlbekannten Künstlern und einige Bilder jüngerer Talente von gestaltungsfähiger Eigenart. Unter diesen ragt J. UFER, vielleicht der begabteste und selbständigste frühere Schüler Go thardt Kuehls in der Gruppe der Elbier hervor; er malte den Klassikersaal im Japanischen Palais zu Dresden, einen tiefen Bibliotheksaal, in dem ein weißlackierter grüner Polsterstuhl, ein vergoldeter Tisch, daran eine weißgekleidete Dame sitzt, und eine weiße Büste eine interessante malerische Perspektive vermitteln. WOLFGANG MÜLLER, der eine starke Eigenart pflegt, hat den »Frühling im sächsischen Erzgebirge« mit seltsamer Größe und fremdartigem Reiz dargestellt. Zwei schwungvolle Bilder, großzügig und feinfarbig, bietet LUDWIG VON HOFMANN in seinem »Blauen Moor« mit drei weiblichen Gestalten und in dem »Wilden Hexentanz«. ARTUR KAMPF ist am stärksten in seinem »Verschämten Modell«. Ein Gegenstück in kräftiger Farbe und plastischer Lebendigkeit sieht man in M. BERNUTHS »Kinderakt«. In flackernder Farbenpracht schwelgen H. LOOSCHEN mit einer pikanten »Chansonette« und H. VON BARTELS mit dem Virtuosenstück der im Bett liegenden »Bretonischen Bäuerin«. Besser als das malerisch herausgeputzte »Zimmer der Großmutter« von M. UTH ist ein ruhiges »Gastzimmer mit gedeckter Tafel« von R. RICHTER. Weht in diesem etwas wie trauliche Stimmung, so steht die 1893 gemalte »Nähschule« von MAX LIEBERMANN in sauberer Kühle da, und frische Sommerstimmung atmet ein behagliches »Gartenzimmer« von H. OLDE. Als ein sehr sorgfältiger Schilderer erweist sich dagegen mit seinem einläßlich durchgebildeten »Kircheninneren« der Düsseldorfer H. HERMANNS, während der Dresdener GOTTHARDT KUEHL, der in einem besonderen Kabinett ausstellt, Innenräume aus alten Häusern und Kirchen, sowie einiges Landschaftliche in seiner bekannten malerisch pikanten Weise darbietet. Von der Gruppe der Elbier ist außer Ufer ARTUR BENDRAT mit einem frischen Bilde vom »Danziger Fischmarkt« und A. WILCKENS mit dem Bild einer straff gefaßten »Jungen Frau von Fanö« am besten vertreten. Gute malerische Qualitäten entfaltet HUGO VOGEL in der Wiedergabe einer »Arbeitergruppe« und eines »Mannes in violettem Mantel«. Nicht zu übersehen ist EUGEN BRACHT mit seinem klaren Bild der »Riffelalp im Schnee«. Bemerkenswerte Landschaften stammen von LUDWIG DILL, TONI STADLER, KAISER, EUGEN KAMPF, LUDWIG DETTMANN, ein vorzügliches, groß gefaßtes »Stilleben« von OTTO FISCHER. Aus einer Gruppe von Münchnern, die den Geschmack der »Jugend« und des »Simplizissimus« pflegen, tritt besonders mit scharf karikierenden Bildern PREETORIUS und mit ziemlich affektierter Mache WEISGERBER hervor. Eine äußerliche Uebereinstimmung in Bezug auf die grundsätzliche Farbenteilung zeigen Landschaften von



EMILIE v. HALLAVANYA — IM KOSTÜM

Glaspalast München 1909



FERDINAND v. MILLER CHRISTUS AUF SCHREITENDEM PFERD
Glaspalast München 1909

C. CROSS, von PAUL BAUM und von der in ihren Spuren wandelnden BERTA SCHRADER. Feine eigentümliche Blätter sind auch MAX LIEBERMANNS »Badende Jungen«, HEINRICH VOGELERS kleine exotische Landschaften, die sich als rasche Augenblicksbilder darstellen, die symbolisch zarten Köpfe von FERDINAND KHNOPFF und CARL LARSSON und ein kühnes Aquarell der »Englischen Brücke in Arles« von dem verstorbenen VAN GOGH. WILHELM STEINHAUSEN bringt überaus milde Landschaften voll religiöser Stimmung, HAMACHER ein lichtes »Straßenbild aus Chioggia«. Ein Bildnis von energischer Wirklichkeit ist die »Altländer Bäuerin« von WILHELM CLAUDIUS.

Einen hellen, mit raffinierter Einfachheit ausgestatteten Saal haben sich die *Wiener* eingerichtet. Das Gewollte herrscht hier mehr als sonst irgendwo, besonders J. v. MEHOFFER gefällt sich mit seinen gewappneten Engeln in einer Ungelenkheit, die durch den Zweck der Bilder als Glasmalereien allenfalls annehmbar würde. Die Bildnisstudie einer Dame auf einer Gartenbank von L. F. GRAF flammt in Licht und Farbe. Am ansprechendsten sind jedenfalls die Märchenillustrationen von H. LEFLER und J. URBAN, selbständige Dichtungen voll blühender Phantasie und Heiterkeit.

Von *Ausländern*, die im ganzen nicht zu stark vertreten sind, nennen wir ferner A. VIDA mit einem knapp gefaßten Selbstbildnis und Z. VERESS (Budapest) mit einer sehr farbig und temperamentvoll gemalten Frauengestalt; höchst geschickt und plastisch herausgemalt ist der Kesselputzer von LEEMPOELS (Brüssel), voll Leben und Bewegung ist die Holzsammlerin von HENRV LUYTEN (Antwerpen). Nennen wir endlich noch NICOLAS VAN DER WAAY (Amsterdam) mit einem sehr energisch gemalten Waisenmädchen, A. DELAUNOIS (Louvain) mit einem grauschimmernden Kirchenwerke und D. V. CAMERON (Schottland) mit einem angenehmen Abendbilde.

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Wie immer, absorbieren im Sommer Secession und Große Kunst-Ausstellung das Interesse des Publikums so sehr, daß die Kunstsalons eine Ruhepause eintreten lassen. Die Mai-Juni Kollektionen bleiben die heiße Zeit über wie schläfrige Fliegen an den Wänden, oder es werden ältere, schon etwas eingestaubte Prunkmöbel hervorgesucht. Auch bei *Schulte* sind die sonst in kleinere Kabinette verbannten Lenbach-Skizzen, die Achenbachs, Schuchs und andere, zu denen man sonst gerne einmal die Treppe hinanstieg, in den großen Oberlichtsaal umgezogen, und man freut sich, doch immer wieder einiges recht Gutes darunter zu finden. Im übrigen



FRITZ KUNZ — REDEMPTOR MUNDI

Glaspalast München 1909

ist nicht gerade Erschütterndes ausgestellt. Eine große Anzahl gegenständlich interessanter Motive aus Norwegen von KARL WERLEMANN wirkt doch schließlich recht eintönig und langweilig. Die ›Glashütte‹ von OTTO SEECK-Berlin ist trotz lebendiger Auffassung keine Großtat, wie etwa Menzels ›Eisenwalzwerk‹, dem die Inspiration dazu zu danken ist. WALTER BERTELSMANN-WORPSWEDE besitzt noch nicht eine ausgesprochene Eigenart, wie sie bei den alten Worpswedern durchweg vorhanden war und ist, aber seine Bilder verraten immerhin eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit. Ausgezeichnete, kecke Pastelle sind von ARNOLD HENDRIK KONING-EDE ausgestellt, in denen das Wesentliche der Landschaft klar herausgearbeitet ist, wogegen die kleinen Bilder aus dem Lande der Tulpen und Hyazinthen von ANTON LOUIS KOSTER-HAARLEM bei großen Finessen in der farbigen Haltung sich in zu subtiler Feinarbeit verlieren. Die Alpenlandschaften CARL REISERS (Partenkirchen) sind von einer sehr feinen, farbig dekorativen Wirkung, die oftmals an die Nadelarbeiten Jessie Hoesels erinnern. Schließlich einige gute LEISTIKOWS, besonders eine Kastaniengruppe von ganz fabelhafter Kraft. In vorzüglichem Reliefstil ist eine Reihe an ägyptische Skulpturen anklingender Reliefs von JOH. VIERTHALER (München) gehalten. Im *Kunstsalon Rabl* begegnen wir wie immer einigen Delikatessen: Skizzen von LIEBERMANN, Bildern von THOMA, darunter ein schwerblütig gemaltes Tal mit dichten Lorbeerbäumen und blauen Blumen im Vordergrunde, ferner Arbeiten von GEBHARDT, LANGHAMMER, sowie von dem Weimaraner BUCHHOLZ, dessen feine Landschaften immer wieder überraschen.

R. SCHM.

MÜNCHEN. Die kgl. Graphische Sammlung eröffnete in ihrem zweiten Ausstellungssaal eine Ausstellung *›Das Tier in der Graphischen Kunst, der letzten fünf Jahrhunderte bis zur Gegenwart‹*. Von modernen Meistern sind vertreten: VAN MUYDEN, MORIZ GEYGER, R. MÜLLER, ZÜGEL, SLEVOGT, NEUENBORN, W. GEIGER, JUNGNICKEL, LIEBENWEIN und MAYRSHOFER.

MÜNCHEN. Im *Kunstverein* ist ein Stück altmünchner Kunst und Künstlerlebens wieder lebendig geworden. Eine umfangreiche, aus öffentlichem und privatem Besitz zusammengetragene Spezialausstellung gewährt uns eine gute Uebersicht über das vielverzweigte und inhaltsreiche Lebenswerk des Münchner Malers, Zeichners, Radierers und Kunstgewerblers EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER, der am 13. Januar 1806 in Bamberg geboren wurde und hochbetagt am 23. März 1893 in München starb. Die Kollektion im Kunstverein läßt uns Neureuther namentlich als Zeichner wert gewinnen. Er hat vorzügliche Porträtköpfe in Bleistift gezeichnet, leider hat man die schönsten Exemplare davon aus München entführt, sie gehören jetzt der Nationalgalerie in Berlin. Anderes freilich blieb uns erhalten, wie die köstlichen Arabeskenzeichnungen zu Kobells lustigen oberbayerischen G'sangeln, sie sind im Besitz der städtischen Maillinger-Sammlung und sind nicht nur im Figürlichen, sondern auch im Ornamental-Dekorativen, für das Neureuther eine besondere Begabung besaß, ausgezeichnet gelungen. Einen Einblick in das frohe Münchner Künstlertreiben der Dreißiger- und Vierzigerjahre gewähren Neureuthers Fest- und Gedenkblätter zu den mancherlei prunkvollen Feierlichkeiten der Münchner Künstlerschaft. Als Meister der Federzeichnung scheint er Oberländers Vorgänger zu sein, als langjähriger künstlerischer Leiter der Nymphenburger Porzellanfabrik betätigte er sich ausgezeichnet im Kunstgewerbe, als Radierer nennt ihn Reber den Wiedererwecker dieser Technik — ein vielseitiges und erfolgreiches Schaffen stellt also sein Lebenswerk dar, das wir gerne und dankbar an uns vorüberziehen lassen.

G. J. W.

WORPSWEDE. Am 1. Mai wurde die diesjährige Worpsweder Kunstausstellung eröffnet, in der leider einige der älteren Worpsweder nicht vertreten sind. Von HEINRICH VOGELER ist eine umfangreiche Sammlung guter Bilder zu sehen. Sie enthält außer einigen älteren seine letzten Arbeiten, die durch Helligkeit und frische Farben angenehm berühren. MODERSOHN bringt einige stimmungsvolle Landschaften aus Fischerhude. HANS AM ENDES neueste Arbeit ›Zwiegespräch‹ erinnert an Leibl und zeigt Vertiefung der Auffassung. Von dem Worpsweder Nachwuchs fällt der Leiter der Worpsweder Kunstschule, GEORG TAPPERT, auf, der außer einigen frischen Stilleben in der grotesken ›Jungfer Wellbruck‹ eine achtbare Leistung zeigt. Erwähnung verdienen dann noch eine dekorative Birkenlandschaft von UDO PETERS und ein fein modelliertes Rosenstilleben von FRIEDRICH BLAU. Die graphische Abteilung enthält das umfangreiche Exlibris-Werk Heinrich Vogelers, einige gute Radierungen Overbecks und die interessanten kleinen Radierungen Hans am Endes. Georg Tap-



JOHANNES HIRT HYGIEABRUNNEN IN KARLSRUHE



JOHANNES HIRT • FIGUR VOM HYGIEABRUNNEN IN KARLSRUHE

pert stellt eine schon in der Berliner Secession gezeigte farbige Radierung aus, sowie Holzschnitte mit Proletariertypen. Friedrich Blau ist mit einigen Holzschnitten vertreten, die durch gute Silhouette erfreuen.

Etwas ganz Neues für Worpswede ist die Worpsweder Keramik, über die später noch etwas zu sagen sein wird. — a.

VERMISCHTES

EISENACH. Im Juni ist hier das Denkmal des Großherzogs Karl Alexander, ein vorzügliches Werk des Berliner Bildhauers HERMANN HOSAEUS, enthüllt worden.

KARLSRUHE. Der bekannte hiesige Kunstmaler WILH. KLOSE, Ehrenbürger der Stadt, hat seinen hiesigen vielen künstlerischen Stiftungen eine neue hervorragende zugefügt, den von Bildhauer JOHANNES HIRT-Worms — einem begabten Schüler von Professor Adolf Heer, dem Schöpfer des hiesigen Kriegerdenkmals — entworfenen, vielfigurigen Hygiëa-Brunnen (s. Abbildungen S. 534 und 535). Gekrönt von der Idealgestalt der Hygiëa und zwei Knaben sehen wir auf dem mehrteiligen Unterbau nackte Mädchen- und Knabenfiguren sitzend und sich am Spiel des Wassers erfrischend, in geistreicher, künstlerisch sehr gut gelöster Weise die heilsame Wirkung des Wassers versinnbildlichend. Johannes Hirt hat damit seinen mannigfachen hiesigen künstlerischen Schöpfungen — als deren letzte wir die gleichfalls im Auftrag von Wilh. Klose gefertigten Giebelfelderreliefs des Rathauses rühmlichst nennen (s. die Abbildungen in Jahrgang 1903/04 S. 528 bis 532) — eine neue hervorragende hinzugefügt.

MÜNCHEN. *X. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast.* Vom bayerischen Staat wurden erworben die Ölgemälde: Professor CHRISTIAN LANDENBERGER »Badende Knaben am See«; Professor LEO SAMBERGER »Bildnis des Professors Jakob Bradl«; GIULIO BEDA »Sonniger Wintertag im Dachauer Moos«; Professor FRITZ AUGUST v. KAULBACH »Tulpenstilleben«; Professor JOHANN CARL BECKER-GUNDAHL »Drei Studien« (Rötelzeichnungen); BERNHARD BLEEKER »Büste des Malers Pallenberg« (Bronze).

NEUE KUNSTLITERATUR

Shakespeares Sommernachtstraum. Uebersetzt von A. W. von Schlegel. Mit 40 farbigen Tafeln und anderen Illustrationen von Arthur Rackham. München 1909, F. Bruckmann A.-G. Nr. 1—650 in Pergament gebunden M. 32.—, Nr. 651—985 in Japan-Einband M. 28.—.

Shakespeares Sommernachtstraum, der hier in einem kostbaren Prachtwerk vorliegt, hat in seiner wundervollen Vereinigung von Komik, Phantasie und Groteske schon manchen Künstler gereizt zu bildnerischer Nachschöpfung. Kaum einer aber wird so kongeniale Arbeiten geschaffen haben wie Arthur Rackham, von dem diese in ihrer Ausstattung einzige Ausgabe neben zahlreichen Textillustrationen vierzig Vollbilder in ausgezeichneter Reproduktion enthält. Rackham steht in seiner Art etwa zwischen den Japanern und den Präraffaeliten, doch stellt er kein mixtum compositum dieser heterogenen Elemente dar, sondern ihre Specifica haben sich in seinem eigenen künstlerischen Wesen sozusagen aufgelöst, sind Bestandteile davon geworden. Motivlich schließt sich Rackham lieber an die idyllisch-intimen Partien



JOHANNES HIRT • FIGUR VOM HYGIEABRUNNEN IN KARLSRUHE

als an die phantastisch-heroischen an. Oft regt ihn ein Wort, aus dem Zusammenhang genommen, zu einer Illustration an, wie etwa dies: »Der Mond gleich einem Silberbogen am Himmel neu gespannt«, das der Vorwurf zu einem wundervoll zarten Nachtstück wird. Stellt er die Gestalten des Stückes, besonders die graziösen Damen Hermia, Helena, Titania, in prächtig geschlossenen Zustandsbildern vor uns hin, so haftet diesen Gestalten gar nichts von »Theater« an und dadurch gelangen die Arbeiten zu schönster Verinnerlichung; namentlich ihr keusches, wundervoll zartes Kolorit hat mit Rampenlicht und Kulisse nichts zu tun: man merkt es, daß dem Künstler seine Inspirationen nicht von der Bühne herab kamen, sondern daß sie Erscheinungen seiner eigenen Phantasie, Neuschöpfungen sind. Damit kommt Rackham auch zu jener höheren, erst in unseren Zeiten auftauchenden Auffassung der Illustrationskunst, für welche H. W. Singer die gute Formel prägte: Sie sucht des Dichters Ausgangspunkt und sein Ziel zu erfassen und nun die gleiche Wirkung auf gleicher Grundlage mit den ihr eigenen Mitteln der Linie, Fläche und Form zu erreichen.

Tschudi, Hugo von, Edouard Manet. 2. Aufl. Mit 37 Abbildungen. M. 4.—. Berlin 1909, Bruno Cassirer.

Tschudis meisterhafter Essay über den Vater des französischen Impressionismus liegt mir in neuer Auflage vor. Man liest die ausgezeichnete Arbeit gerne zum zweiten Male und erfährt durch sie neuerdings eine Bereicherung; denn sie bedeutet ja nicht nur ein enthusiastisches Bekenntnis Tschudis zu Manet, sondern sie gibt im knappsten Rahmen auch Aufschlüsse wertvollster Art über das Wesen des Pleinairismus und die Entwicklung des Impressionismus, dessen äussersteKonsequenz (die Farbenmischung der Netzhaut des Auges zu überlassen, wie es der Neoimpressionismus tut) Manet freilich nicht mehr selbst ziehen sollte. Tschudi hält den Pleinairismus als Kulturerscheinung für den merkwürdigsten Wandel der modernen Naturanschauung; als künstlerisches Ausdrucksmittel nennt er ihn bezeichnend »das Ringen um Raumgestaltung mit Hilfe der feinsten Wandlungen der Lokalfarbe durch Luft und Licht«. — 37 teilweise recht scharfe, gut gewählte Reproduktionen nach Manetschen Bildern und Studien belegen wirkungsvoll die Behauptungen und Anmerkungen des Autors.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die diesjährigen Ehrenpreise der Großen Berliner Kunstausstellung mit je 3000 M. sind dem Maler Professor Willy Hamacher, dem Maler Franz Türcke, dem Bildhauer Artur Lewin-Funcke und dem Xylographen Martin Hönemann, alle in Berlin, zugesprochen worden.

MÜNCHEN. Das Graf Schacksche italienische Reisestipendium im Betrage von 6000 Mark, das alle zwei Jahre verliehen wird, wurde durch Beschluß der Professorenjury der Hochschule der bildenden Künste dem Schüler der Komponierschule des Professors Martin Feuerstein, Ernst Lincker aus Straßburg im Elsaß, für sein im Florentiner Stil gemaltes Triptychon »Die Liebe«, zuerkannt.

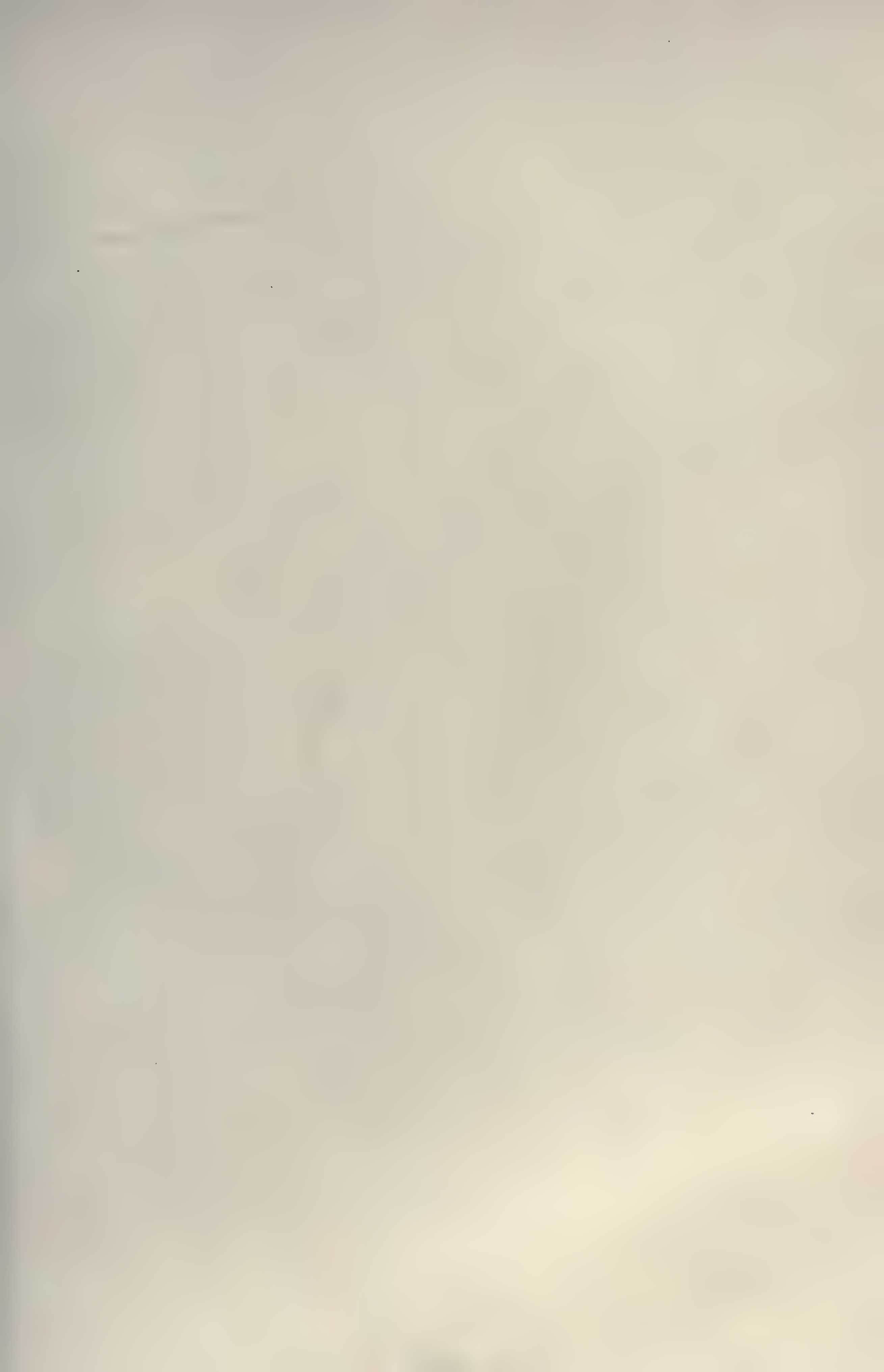
PARIS. Hier ist, 70 Jahre alt, der Medailleur J. C. Chaplain gestorben. Chaplain gehörte zu den hervorragendsten Vertretern der französischen Medaillenkunst; fast alle Staatsmedaillen für Ausstellungen etc. tragen seinen Namen. Am prächtigsten zeigt sich seine Meisterschaft in seinen Porträtmedaillen (Meissonnier, V. Hugo).

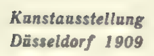
GESTORBEN: in Paris auf einer Studienreise der Dresdener Porträtmaler Hermann Behrens im Alter von 44 Jahren; in Nürnberg am 9. Juli, 40 Jahre alt, der Maler und Graphiker Hermann Bek-Gran, Professor der Ornamentik an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, ein in den graphischen Fächern mit außerordentlichem Erfolg tätiger Künstler, der durch Plakate von vorzüglicher dekorativer Wirkung, Exlibris, ausgezeichneten Buchschmuck in den weitesten Kreisen bekannt geworden ist und dessen Ableben für die Nürnberger Schule einen großen Verlust bedeutet; in Bad Reinerz am 10. Juli im Alter von 44 Jahren der Landschafts- und Marinemaler Professor Willy Hamacher, auf zahlreichen Ausstellungen, so vor wenigen Tagen mit dem Ehrenpreis der Stadt Berlin für seine auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigten Arbeiten ausgezeichnet; am 12. Juni in Stuttgart im Alter von 70 Jahren der bekannte Tiermaler Friedrich Specht, der auch zahlreiche große Publikationen über die Tierwelt trefflich illustriert hat; in Bexhill (England) der 1866 zu Köln geborene Maler August Neven du Mont; in Halberstadt am 27. Juni im Alter von 45 Jahren der Maler Paul Meyer-Mainz, Mitglied der Münchener Luitpoldgruppe.



EDUARD BEYRER — BRUNNEN

Redaktionsschluß: 13. Juli 1909 — Ausgabe: 29. Juli 1909
Herausgeber: F. Schwartz. Für die Redaktion verantwortlich: P. Kirchgraber. — Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G. Sämtlich in München





Kunstausstellung
Düsseldorf 1909



CLAUS MEYER
FLÖTENSPIELER



OTTO STICHLING — TRÄUMENDE

Ausstellung Düsseldorf 1909

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1909

Von Georg Howe

Durch drei große Ausstellungen hat Düsseldorf seit dem Jahre 1902 seine Konkurrenzfähigkeit mit den übrigen bedeutenden Kunstzentren in erfolgreicher Weise darzutun verstanden. Es ist ein neues Düsseldorf, das sich regt und rührt, das sich längst den Schlaf aus den Augen gerieben hat und entschlossen erscheint, den künstlerischen Forderungen einer modernen Zeit voll Genüge zu tun. Das beweist auch die vierte, an Ausdehnung kleinere, an Qualität wesentlich gehobene Ausstellung, die in enger Verbindung mit der großen, in ihrer Art bisher einzig dastehenden Schau für christliche Kunst, über die hier noch berichtet werden wird, im Mai ihre Pforten geöffnet hat. Nach dem glücklichen Vorgange von Karlsruhe und Mannheim war auch hier die gesamte Organisation in eine einzige Hand gelegt worden. Diese Maßregel hat sich im Interesse eines einheitlichen Charakters der Darbietungen aufs neue bewährt; Prof. Heinr. Hermanns hat seine ehrenvolle, wenn auch schwierige Aufgabe in glänzender Weise gelöst. Vor allen Dingen ist durch ihn unter wesentlicher Mitarbeit des feinsinnigen Architekten Max Benirschke die Ausstellungstechnik zu einer Höhe relativer Vollkommenheit entwickelt worden. Ohne äußeren Prunk, ohne ersichtlichen Materialaufwand sind hier Räume geschaffen, welche durch ihre helle, dabei doch mannigfaltige Farbstimmung, durch die Wirkung des durch niedrige Velarien erzeugten, milden Lichtes, vor allem durch die übersichtliche und architektonisch reizvolle Gruppenbildung der einzelnen Säle und Abteile etwas schlechthin Mustergültiges darstellen. Das eminente Geschick, welches, abgesehen von wenigen Ausnahmen, in der Anordnung der Bilder und Plastiken bewiesen wurde, führt zu einem so sympathischen Gesamteindruck, daß man darüber das Fehlen eigentlicher Pointen fast vergißt. Wo wäre aber in diesem Sommer die Ausstellung zu finden, die wirkliche Höhenkunst aufzuweisen hätte!

Lassen wir den Düsseldorfer Künstlern wie billig den Vortritt, so hat hier Josse Goossens die stärkste Leistung aufzuweisen. Er über-

ALFRED SOHN-RETHEL — DÜRRE

Ausstellung Düsseldorf 1909

treibt vielleicht hier und da das flächenhafte Einsetzen der Farbe; die Raumwirkung aber und der Ausdruck sprühenden Lebens sind bei ihm geradezu verblüffend. Seine „Dame am Kaffeetisch“ und der prächtige, ganz hell gestimmte und doch überaus starkfarbige „Sommertag“ beherrschen einen ganzen Saal. Eine gewisse Verwandtschaft in der Farbenanschauung, wenn auch nicht in der Technik, findet man bei O. BOYER. Er geht über das Düsseldorfer Normalmaß gleichfalls hinaus und läßt sich hin und wieder sogar von einer leichten Neigung zu phantastischen Effekten beherrschen, wie in dem bunt glühenden Farben- und Lichterspiel, wo eine alte Hexe drei Rokokodämchen einen geheimnisvollen Alraun vorführt (Abb. S. 553). Ein erfreuliches Fazit seines Könnens zieht D. ZACHARIAS in dem großen Bilde „Im Korn“ (Abb. S. 539). Unzweifelhaft macht sich darin Gebhardtscher Einfluß noch stark geltend; aber es ist nicht die lähmende und jede persönliche Begabung tötende Herrschaft des Meisters, wie sie sonst oft zum Unsegen zutage tritt. Zacharias hat sich umgeschaut in Mitwelt und Mitkunst; seine Malerei ist das Resultat von Gelerntem und selbständig Gewolltem. Zu den jungen Talenten von hoher Begabung gehört auch H. ANGERMEYER, der schnell den akademischen Schulsack abgeworfen hat und in seinem eigenartig komponierten „Bettelmädchen“ (Abb. S. 552) die Wege zu einem sehr persönlichen Kolorismus wandelt. Frisch wie immer und hellfarbig im Ton ist MAX STERN. Seine scharfäugige Beobachtung von Natur und Leben hat ihm eine große Sicherheit in der Auffassung von flüchtig vorüberziehenden Motiven gegeben. Auch er darf als schätzenswerter Mithelfer gelten bei den Bemühungen, ein künstlerisches Neu-Düsseldorf zu gründen. KARL PLÜCKEBAUM erreicht mit seinen naiv romantischen Motiven — Engeln unter Rosenbäumen, Geigenspielern, Klosterleuten, Weisen aus dem Morgenlande —, die alle etwas an Schwind anklingen, bisweilen reizende Effekte. So namentlich in dem entzückenden, kleinen Triptychon, das in der Abteilung für christliche Kunst hängt. Neuerdings malt er auch ansprechende Kinderporträts in einem leicht archaisierenden Stil (Abb. S. 554). Von W. CHRISTENS sehen wir einen technisch interessant behandelten weiblichen Akt. Der junge SCHMITZ-PLEIS, der vor kurzem in der Ausstellung der Gruppe



DAVID ZACHARIAS — IM KORN

Ausstellung Düsseldorf 1909

„Niederrhein“ zum ersten Male auffiel, gibt in einem Porträt und in einem Mädchenreigen auf blumiger Wiese neue Proben eines selbständigen Talentes. Als anständiges Debüt wird man auch W. PIPPERTS Märchen von der Gänsemagd (Abb. S. 546) bezeichnen müssen.

Gute Porträts, die nicht bloß ähnlich sind, sondern zugleich in die Tiefe gehen und das ganze äußere und innere Wesen des Dargestellten mit den Wurzeln herausholen, sind überall selten. Jene impressionistische Art der Bildniskunst, die entweder einen auffallenden Augenblickseindruck virtuos festhält, oder eine besonders markante Seite im Wesen des Modells mit spezieller Kraft betont, hat in Düsseldorf kaum Vertreter. Am nächsten kommt dieser geistreichen Art der Darstellung, die durch Akzentuieren und Weglassen zu wirken sucht, noch L. KELLER in einem beachtenswerten Damenporträt, das künstlerisch noch höher steht als seine mehr dekorativ behandelte „Tochter der Herodias“. (Abb. S. 545). In W. SCHNEIDER-DIDAMS Herrenbildnissen tritt das Bleibende, in sich Ruhende des Charakters mehr in den Vordergrund. Die scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers, der kein Zug des menschlichen Antlitzes, welcher irgend mitsprechen könnte, entgeht, gibt seinen Werken den Wert menschlicher Dokumente. Die mondäne Kunst WALTER PETERSENS und FRITZ REUSINGS glänzt wie immer durch geschmackvolle Arrangements und blendende, koloristische Effekte. Einen Platz für sich nehmen durch die große Delikatesse des Tons die Bildnisse von W. SCHMURR ein, namentlich das einer Dame in Schwarz vor grauer Wand mit einem Veilchenstrauß zur Rechten. R. HUTHSTEINER hat mit seinem für die städtische Galerie bestimmten Kronprinzen-Porträt die rechte Mitte zwischen repräsentativer und rein künstlerischer Zweckbestimmung zu treffen verstanden.

Im übrigen steht die Düsseldorfer Figurenmalerei im Zeichen des ruhigen Beharrens. CLAUS MEYER ist leider nur mit einem älteren, freilich sehr guten Bilde vertreten (Abb. geg. S. 537). Von wundervoll ausgeglichener, altmeisterlicher Schönheit ist das „Esthnische Wirtshaus“ von G. v. BOCHMANN. In zwei Halbakten erreicht R. BÖNINGER mit dem be-



HANS UNGER ABUNDANTIA

Ausstellung Düsseldorf 1909

scheidenen Pastell starke farbige Wirkungen, während A. SOHN-RETHEL in seinem Bilde „Dürre" unter Verwendung der gleichen Technik mehr zeichnerische Ziele mit Erfolg anstrebt (Abb. S. 538). A. SCHÖNNENBECK, TH. FUNCK, H. OEHMICHEN, H. NORDENBERG, J. HANSEN, J. MÜLLER-MASSDORF behandeln in ihren Bildern das Treiben des Alltags als empfindende Menschen mit künstlerischem und psychologischem Ernst. Wenn nicht alles gut und neu ist, was sie bringen, so erkennt man doch, wie sie daran arbeiten, ererbte künstlerische Untugenden abzulegen und ihre Anschauungs- und Ausdrucksfähigkeit zu steigern. Der hochbegabte GERHARD JANSSEN und der humorvolle PETER PHILIPPI enttäuschen diesmal. Den Bildern des ersteren, die freilich durch ihre wundervolle Tonigkeit entzücken, gibt die Leichtigkeit seines Schaffens mitunter zu sehr den Eindruck des schnell Fertigen (Abb. S. 544). Bei Philippi spürt man in letzter Zeit einen Zug trockener Pedanterie, der an die Epoche des älteren Düsseldorfer Genres erinnert. Nicht immer gleich in der Qualität der Arbeit, aber stets frisch und fabelhaft geschickt erscheint W. SCHREUER. Die staunenswerte Sicherheit, mit welcher dieser Künstler lebendige Typen der Gegenwart und Vergangenheit in einer oft an die Karikatur erinnernden Uebertreibung des Physiognomischen zu köstlichen Gruppen zusammenstellt, erweckt immer wieder Bewunderung und helles Wohlgefallen.

Auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist der Grundzug der Düsseldorfer Kunst ein bemerkenswerter Ernst im Technischen. In einer Zeit, da die Kunstbegriffe ein ungeheures Chaos bilden, kann tatsächlich auf die Frage nach der Güte der Arbeit gar nicht genug Wert gelegt werden. Erst wenn man sich bezüglich der Forderung nach Solidität des positiven Könnens geeinigt, darf man hoffen, auch für die Lösung weiterer Fragen Boden zu gewinnen. Man vermißt ja freilich in Düsseldorf die anregenden Experimente eines kühnen Wagemuts; da-



CARL BANTZER — FAMILIENBILD

Ausstellung Düsseldorf 1909



H. LIESEGANG — ANSICHT VON EMDEN

Ausstellung Düsseldorf 1909



ADOLF MAENNCHEN — IM WALDE

Ausstellung Düsseldorf 1909

für begegnet man hier aber auch nicht jener offenen Verachtung tüchtiger Arbeit, jenem Größenwahn, der mit einer abgekürzten, fragmentarischen Ausdrucksweise beginnen zu können meint, mit welcher wirklich große Künstler nach einem Leben voll unablässigen Ringens und Mühens endigen. Die kleine demie erscheinen der tüchtige und vielseitige Ad. Maennchen (Abb. S. 542) und der greise, aber unverdrossen tätige E. Dücker, von dessen reicher Erfahrung ein ganzes Künstlergeschlecht Nutzen gezogen hat, wenn schon naturgemäß nur diejenigen seiner Schüler zu wirklicher Bedeutung gelangten, welche

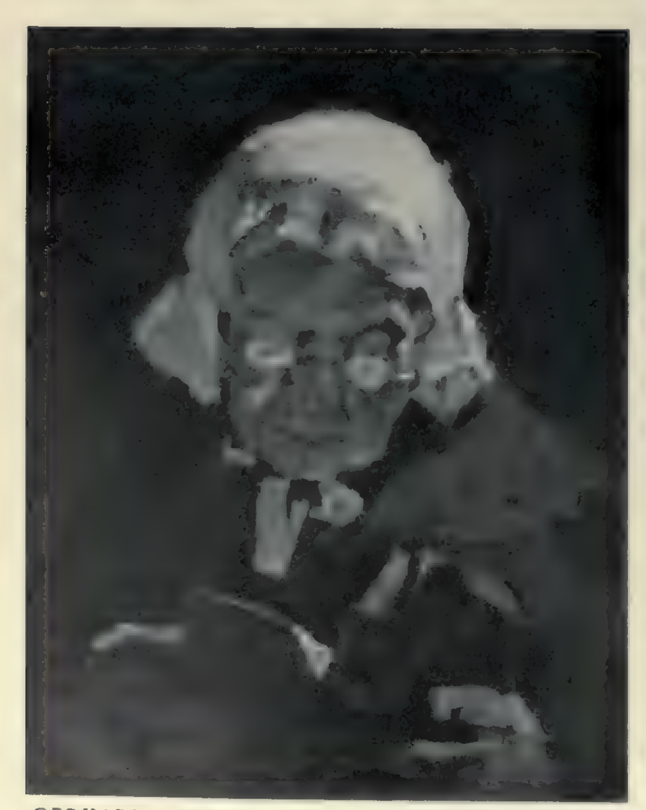


CIPRI ADOLF BERMANN NYMPHE
Ausstellung Düsseldorf 1909

Gruppe E. Kampf, H. Hermanns, H. Liesegang (Abb. S. 542), welche gegen Ende der achtziger Jahre eine neue, von der Akademie unabhängige Epoche der Landschaftsmalerei einleitete, steht jetzt auf der Höhe ihres reifen Könnens. Die Künstler zeigen neue, fruchtbare Ansätze in ihrer Malerei und halten sich trotz ihres kritischen Alters fern von jeder erstarrenden Konvention. Als Vertreter der Aka- die Kraft fanden, sich rechtzeitig von der Art des Meisters loszumachen. Das wird auch der sehr begabte W. Fritzel früher oder später tun müssen. H. Mühlig, A. Lins, Fr. von Wille treten mit ihren bekannten Motiven auf; Gustav Marx nimmt mit seinem „Niederrheinischen Fuhrwerk“ einen erfolgreichen Ansatz zu starker Farbenwirkung. In erfreulicher Weise sieht man bei

J. P. JUNGHANNS den bisher vorherrschenden Einfluß seines Lehrers Zügel schwinden zugunsten eines mehr persönlichen Stils, der schon jetzt einen Zug einfacher Größe trägt. M. CLARENBACH, W. OPHEY und A. BRETZ gehören zu den bedeutendsten Hoffnungen unter unseren Landschaftern; sie feiern gegenwärtig in einer Sonderausstellung in der Kunsthalle verdiente Triumphe, sind aber auch hier mit bemerkenswerten Werken vertreten. Desgleichen scheinen E. HARDT, O. ACKERMANN (Abb. S. 547), W. HAMBÜCHEN, FR. KIEDERICH (Abb. S. 555) und unter den Tiermalern A. REIBMAYR und E. PAUL sicher bestimmt, über die Grenzen Düsseldorfs hinaus ernste Aufmerksamkeit zu erwecken.

Von auswärtiger Kunst sind nur eingeladene Werke vertreten; im ganzen nicht viel über hundert. Das ist ein Prinzip, welches in Mannheim sich glänzend bewährt und auch hier gute Ergebnisse gezeigt hat, wennschon man sich faute de mieux hier und da doch mit Sachen begnügen mußte, die kaum in eine Elite-Ausstellung gehören. Die drei LEIBLS, welche die Stadt Reichenberg hergeliehen hat, namentlich die prächtige Atelierszene und die Dame in Schwarz, stehen in ihrer souveränen Schönheit so völlig hors de concours, daß daneben selbst vier Aquarelle von A. MENZEL, abgesehen vielleicht von der bekannten Dame am Spinett, nicht aufkommen. Höchstens MAX LIEBERMANNS „Amsterdamer Judenstraße“ von 1905 kann, trotz ihrer so grundverschiedenen Technik, als gleichwertig danebengestellt werden. Liebermann ist übrigens noch mit zwei trefflichen älteren Bildern und mit einer geistreichen Strandszene von 1908 sehr gut vertreten. Von A. KAMPF interessieren namentlich die hier noch nicht gezeigte „Spielpause“ und das liebliche, hier kürzlich farbig reproduzierte Porträt seines Söhnchens als Leistungen, die über bloß akademisches Können weit hinausgehen. Daß Kampf einer unserer ersten Zeichner ist, beweist er durch eine größere Anzahl von erstaunlich lebendigen Kopfstudien. Die „Trauerfeier in Friesland“ von O. H. ENGEL ist ein Bild voll ruhiger, stiller Feierlichkeit und von starken, aber nicht lauten künstlerischen Reizen. Unter den Berlinern sind sonst noch O. FRENZEL, FR. KALLMORGEN, FR. SKARBINA, E. OPPLER mit Achtung zu nennen. H. LOOSCHEN und SCHULTE IM HOFE bringen gute Damenbildnisse; von SLEVOGT sieht man seinen bekannten Totentanz. Der archaisierende FR. STAHL hat seine im Frührenaissance-Stil gehaltene „Predigt des Täufers“ gesandt. Die Wiener sind nur sparsam erschienen; das Porträt der Schauspielerin Marberg von QUINCY ADAMS fällt durch seine sonore Farbengebung angenehm auf (Abb. S. 551). Von Graf KALCKREUTH sieht man ein mit voller Sicherheit behandeltes Knabenporträt (Abb. S. 559), von dem zu früh verstorbenen FR. OVERBECK eine form- und farbenreiche Frühlingslandschaft. Weimar ist durch GARI MELCHERS vertreten, der mit seinem „Abendmahl“ und mehr vielleicht noch mit seiner „Kesselflickerfamilie“ viel Bewunderer findet. In erheblicher Zahl treten die Stuttgarter auf. BERGMANN (Abb. S. 557), GEORGI, H. VON VOLKMANN, SCHÖNLEBER haben beachtenswerte Beiträge geliefert, letzterer unter anderem ein wundervoll reifes Bild aus Viareggio, das für die Düsseldorfer Galerie erworben wurde. DILL fehlt nicht mit zwei seiner typischen Tempera-Landschaften in vornehmem, mattem Gobelinton. Unter den Dresdnern ragen UNGER (Abb. S. 540), ZWINTSCHER, HEGENBARTH und C. BANTZER (Abb. S. 541) hervor; des letzteren großes Familienbild, ganz in Licht und Luft aufgelöst, ist eines der Glanzstücke der Aus-



GERHARD JANSSEN DIE FROMME GROSSMUTTER
Ausstellung Düsseldorf 1909



Ausstellung Düsseldorf 1909

LUDWIG KELLER
DIE TOCHTER DER HERODIAS



WILHELM PIPPERT DIE GÄNSEMAGD
Ausstellung Düsseldorf 1909

stellung, eines der wenigen weiterführenden Werke unserer Gegenwartskunst. München ist umfangreich vertreten, aber auch hier fehlen eigentliche Schlager. Unter den Figurenmalern bringt AD. HELLER ein mondänes Damenporträt, HERM. GROEBER das Bildnis seiner Nichte, W. THOR ein solches seines Vaters. Die beiden letzteren Stücke sind wohl geeignet, im koloristischen Sinne hier einen gewissen erziehlichen Einfluß zu üben. Weniger wird man dies von der an sich bewundernswerten Kunst eines LEO PUTZ hoffen dürfen. H. VON ZÜGEL tritt (Abb. S. 550) vollwertig wie immer auf. Auch CRODEL, H. VON HAYEK, HENGELER, HOCH, SIECK, URBAN machen ihrer Kunst Ehre, ohne doch etwas Exzeptionelles zu bieten. Durch eine entschiedene Kraft und Größe in der Konzeption fällt die Heidelandschaft von CLAUS BERGEN (Abb. S. 556) auf.

Für die ziemlich reich vertretene Plastik hat MAX BENIRSCHKE einen in seinen Verhältnissen überaus glücklich wirkenden Rundsaal mit Nischen geschaffen; im übrigen sind die Werke in geschickter Weise über sämtliche Räume verteilt. Die pièce de résistance bildet ein kolossaler jugendlicher Siegfried von KARL JANSSEN, wozu sich eine große Bronze MAX KLINGERS, ein nicht besonders erfreulicher Athlet in komplizierter Stellung, gesellt. ERNST WENCKS „Zwei Menschen“ (Abb. Jahrg. 1906/7, S. 496) stellen sich als ein modernes Werk dar und haben doch etwas von der beruhigenden Stille der Antike. Der Dresdner PÖPPELMANN bringt eine kauernde Brunnenfigur von köstlich naivem Liebreiz (Abb. Jahrg. 1907/8, S. 415). Von starker Kraft des Ausdrucks ist R. BOSSELTS Marmorplastik „Erschauern“ und seine Bronzestatue „Erdgebunden“. Auch die Nymphe von BERMANN (Abb. S. 543), der schöne weibliche Torso des Düsseldorfers LEON LAUFFS (Abb. S. 549), die „Träumende“ von OTTO STICHLING (Abb. S. 537) und die Porträtgruppe Frau T. Sch. mit ihrem Sohn (Abb. S. 548) gehören zu den bemerkenswerteren Erscheinungen.



OTTO ACKERMANN — EIN SONNIGER TAG IN DER MARK

Ausstellung Düsseldorf 1909

DIE AKADEMIEN UND DER KUNSTUNTERRICHT

Von Eugen Kalkschmidt, München

Jubelfeiern haben manches Gute. Sie geben Gelegenheit, mühsamer Anfänge, verblichener Verdienste, rühmlicher Erfolge zu gedenken. Die Gegenwart mit ihrem redlichen Bemühn wird der Vergangenheit geschwisterlich lebendig zugesellt und in festlich gehobener Stimmung liebreich bekränzt. Die Zukunft aber wird leuchtend in der Ferne sichtbar und will erst die letzte und freudigste Erfüllung aller Hoffnungen gewähren. Und so scheint alles durch die festliche Erhöhung des Tages in bester Verfassung und Entwicklung begriffen.

Auch die Jahrhundertfeier der Münchner Kunstakademie mag vielen als Bestätigung einer ehrwürdigen und bewährten staatlichen Einrichtung erschienen sein. Wir wissen es kaum anders, als daß der Staat in dieser akademischen Form des Kunstunterrichts sein dauerndes Interesse an einer geregelten Kunstpflege durch erhebliche Geldaufwendungen betätigt. Es ist ein hoher Kulturzweck, dem da gedient wird. Kunst und Wissenschaft als die fruchtbarsten Blüten der Kultur mit den Mitteln der Allgemeinheit zu pflegen — was könnte wichtiger, verantwortungsvoller sein? Verantwortungsvoll, ja: gerade weil es so ist, darf sich das Volk, dürfen alle, die eine „Kunst für alle“ und eine Erquickung aller durch die Kunst erstreben, das wichtige Geschäft ihrer Pflege nicht gar zu vertrauensvoll den staatlichen Faktoren zuschieben. Die Bilanz an Jubeltagen fällt erfahrungsgemäß leicht etwas zu verklärt aus. Das ist nun einmal so und schadet nichts, wenn die kritische Entschleierung der Dinge, wie sie im Licht des Alltags erscheinen, nicht vergessen wird. Diese öffentliche Pflicht gegenüber der Institution der Kunstakademien zu üben, ist gerade jetzt Anlaß genug.

Warum? Weil die Kunstschulen des Staates gerade gegenwärtig besonders schlecht verwaltet werden? Gewiß nicht. Sie sind in ihrer Gesamtheit wahrscheinlich weder schlechter noch besser geworden, sie sind eben, wie sie sind: ein Erbe aus einer Zeit,



Ausstellung
Düsseldorf 1909

HERM. JOACH. PAGELS
PORTRÄTGRUPPE T. SCH. UND SOHN



Ausstellung Düsseldorf 1909

LEON LAUFFS
WEIBLICHER TORSO



HEINRICH VON ZÜGEL — SONNTAG ABEND IN DER HEIDE
Ausstellung Düsseldorf 1909

die mit Bildungsidealen gesättigt, deren Urteil aber gerade in unserem Falle durch tiefere Erfahrung nicht eben getrübt war. Seit hundert Jahren und länger haben wir nun den staatlichen Kunstunterricht vor Augen; an seinen Früchten soll er zu erkennen und zu bewerten sein. Es ist aber ein recht offenes Geheimnis, daß in all den Kreisen, die den akademischen Betrieb kennen, über seinen Wert eine ziemlich ausgebreitete Resignation herrscht. Eine ganze Anzahl vernehmlicher Stimmen erhebt sich sogar zu scharfem Protest. Gleichzeitig aber bilden sich immer deutlicher gewisse Richtlinien im zeitgenössischen Kunstschaffen aus, die eine Annäherung der akademisch getrennten Einzelkünste erkennen lassen: eine neue Orientierung zum Handwerklichen, zur „Werkkunst“ hin ist eingetreten. Neue Formen des Studiums werden gesucht und gefunden. Und die Akademien? Sie stehen immer noch da, wo sie vor hundert Jahren hingestellt wurden. Sie sind fast ausschließlich auf die „hohe“ und „freie“, auf die Atelierkunst eingestellt. Und damit sind sie in Gefahr geraten, aus der Entwicklung ausgeschaltet zu werden.

Wir können das ruhig aussprechen, sine ira et studio. Es wäre ja unnatürlich, wenn's anders wäre. Das humanistische Bildungsideal unserer klassischen Epoche ist brüchig geworden, es umfaßt längst nicht mehr all die vielfältig gewandelten Lehrziele, die das moderne Leben dem heutigen Menschen, der sich in der Welt behaupten will, aufnötigt. Die Realfächer beanspruchen die Ebenbürtigkeit neben den klassischen Sprachen, das Polytechnikum ist neben die Universität getreten. Und innerhalb des Universitätskörpers wird die spezifisch wissenschaftliche Arbeit, die Forschung oder doch die Anleitung zu selbständigem Forschen und Denken mehr und mehr in die Seminarpraxis verlegt, in die praktisch angewandte Mitarbeit der begabtesten Hörer.

Die Kunstakademien haben sich gegenüber diesen Tendenzen der Zeit bisher sehr passiv verhalten. Als in den siebziger Jahren die Kunstgewerbeschulen neben die Kunstschulen traten, sahen die akademischen Künste dieser Konzession an die Industrien gelassen zu. Die Akademie stand ja diesen Anstalten mit ihrer vorzugsweisen Aufgabe einer Ausbildung von Handfertigkeiten unendlich fern. Die freien Künste brauchten zwar auch ihre jeweilige Technik, aber der akademische Unterricht war doch vor allem dazu da, die höheren Direktiven zu geben, den Geist zu künstlerisch bedeutsamen Erfindungen geschmeidig zu machen. Daher die zeitweilige Ueberschätzung der Historienmalerei als des vornehmsten

Faches: galt doch beispielsweise in München bis 1846 die Ansicht, daß nur Historienmaler Anrecht auf einen Lehrstuhl hätten, und die Klasse für Komposition befaßte sich erst recht fast ausschließlich mit historischen Motiven.

Diese Einseitigkeiten erklären sich unschwer aus den Motiven, die zur Gründung von Akademien in Deutschland geführt hatten. Etwas spät glaubte man auch bei uns zu erkennen, daß eine höhere Kunstentwicklung, wie sie in Frankreich und Italien bewundert wurde, abhängig und bedingt sei durch die Trennung von Kunst und Handwerk; durch die soziale Erhöhung des Künstlers über den Handwerker, durch seine Gleichstellung mit den Gelehrten. Die Kunstfreunde, voran die Fürsten und nach ihnen die Staaten, die das fürstliche Regierungserbe übernahmen, glaubten die Kunst zu heben, indem sie die Künstler zu Professoren erhoben und aus Lehrwerkstätten Akademien machten. Es war ein Irrtum.

Denn was haben uns die Akademien als solche wahrhaft genützt? Wie verhalten sich ihre Leistungen im Verhältnis zu ihren Ansprüchen? Zu dem Aufwande, den sie erfordern; zu dem Ansehen, das sie genossen haben und genießen?

Die Kunstgeschichte lehrt, daß die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts sehr mühsam zu kämpfen hatte, daß sie keine rechten Wurzeln im Nährboden des Volkes schlug. Man muß sich erinnern, wie volkstümlich Musik und Theater waren, um den ganzen Unterschied in der allgemeinen Stellung zu den bildenden Künsten zu erkennen. Sieht man von Ludwig Richter, Schwind und Menzel ab, die als Illustratoren populär wurden, so bleibt die Bewunderung für die großen Akademiker Cornelius, Kaulbach, Piloty, Makart allerdings bestehen, aber die Bewunderung war doch sehr verstandesmäßig respektvoll und vom Verständnis weit entfernt. Wie hätte man da Verständnis gar für die großen Einsamen C. D. Friedrich, Runge, Rethel, Marées, Böcklin, Feuerbach aufbringen können? Der Respekt vor den akademischen Richtungen trübte dem bildungseifrigen Deutschen die Unbefangenheit. Sein Kunstgefühl, in diesen Jahrzehnten einer aufblühenden Technik ohnedies unsicher genug, versagte überall da, wo seine Bildung, sein Wissen ihn im Stiche ließ. Kunstbildung aber erwarb man sich am sichersten durch die akademische Kunst. Sie wurde Autorität, weil wir immer einmal Autoritäten brauchen, um unserer selbst sicher zu sein.

Dafür konnten nun freilich die Akademien nichts. Sie haben ja auch versucht, die starken Persönlichkeiten an sich zu ziehen: Böcklin und Feuerbach haben den Professorenrock getragen, freilich nur auf kurze Zeit. Denn es ist ja der, der etwas eigenes will und kann, noch nicht ohne weiteres geeignet, eine akademische Lehre daraus zu machen, sich über-



JOHN QUINCY ADAMS LILY MARBERG ALS JOLANTHE
Ausstellung Düsseldorf 1909



HERMANN ANGERMEYER DAS BETTELMÄDCHEN
Ausstellung Düsseldorf 1909

haupt als Lehrer mitzuteilen. Diese Lehrbefähigung kommt aber bei der Berufung eines neuen Meisters zur Akademie noch heute nicht in Betracht. Er kriegt sein Amt, und für den Verstand hat er selber zu sorgen oder der liebe Gott. Er kriegt es auf Grund von Leistungen, die an sich sehr schätzenswert sein mögen. Aber je selbständiger und persönlicher seine Kunst ist, desto näher steht er der Gefahr, seine Schüler, anstatt sie in ihren eigenen Fähigkeiten zu bestärken, auf die ihnen fremden Wege des Meisters abzulenken. Der tüchtige Schüler wird diese Irrtümer überwinden und zu sich selbst zurückkehren, aber er wird in vielen Fällen merken, daß er den Umweg umsonst gemacht und kostbare Kraft vergeudet hat. Die Lehre ist aber doch gerade dazu da, zur Kraftersparnis zu erziehen, zur strengsten Oekonomie der Mittel, die die Natur mitgab. Wie wenige unserer ehrenvoll berufenen Akademieprofessoren lehren so? Es ist Glückssache, wenn sie es tun; tun können ihrer Begabung nach.

So ist der große akademische Katzenjammer erklärlich, der gerade die begabtesten der Schüler alsbald heimzusuchen pflegt, sie entweder von der Akademie oder von jeder Unterweisung vertreibt und sie ihr Heil im mühsamen Autodidaktentum suchen läßt. Sehr viel größer aber ist die Zahl derer, die, auf Grund einer oft recht äußerlichen Geschicklichkeit Akademiker geworden, nun drauflos wursteln, allwöchentlich ihren Akt, ihre Kopfstudie zeichnen, malen oder modellieren und nach Ablauf der gesetzten Zeit als fix und fertige Künstler ins Leben hinaustreten. Hier wollen sie nun Unterkunft finden, und merken nur zu bald, daß das Leben für sie gar keinen rechten Platz hat. Sie arbeiten, ohne zu wissen, für wen, sie stellen ihre freien Entwürfe, ihre Studien aus, die großen Kunstbazare füllen sich Jahr für Jahr und entleeren sich, aber die Leute, die all diese überreiche Kunst kaufen, sind nicht da. Die Konsumenten fehlen, die künstlerische Ueberproduktion herrscht permanent. Selbst namhafte Meister ziehen jahrelang mit ihren Werken im Lande herum, bis sie irgend ein Museum, einen der seltenen Privatsammler, einen spekulativen Kunsthändler finden, der eine Summe Geldes an sie wagt. Wie



WILHELM FRITZEL AUFZIEHENDES GEWITTER AM NIEDERRHEIN
Ausstellung Düsseldorf 1909



Ausstellung Düsseldorf 1909

OTTO BOYER
DER ALRAUN



KARL PLÜCKEBAUM KINDERBILDNIS
Ausstellung Düsseldorf 1909

spielig für die Allgemeinheit. Er legt uns einen Teil höchst brauchbarer Kräfte lahm. Denn jeder Mensch ist irgendwie zu brauchen, um wieviel mehr einer, der über eine besondere Begabung verfügt.

War es immer wie jetzt? Unwillkürlich richtet sich der Blick in die glücklichere, die akademienlose Zeit der biederen Handwerksmeister, die doch eine Kunst schufen, die sich sehen lassen kann. Was sie an ihre Gesellen weitergaben, war technische Handwerkserfahrung, mehr nicht. Wer mehr mitnahm, als er erhielt, tat es aus eigener Kraft und auf eigene Verantwortung. Und welches wunderwürdig solide Handwerk haben die beiden Holbein, die Schongauer, Grünewald, Dürer, Kranach besessen! Von den Meistern der alten gotischen Glasgemälde ganz zu schweigen. Wo sind diese leuchtenden Farben hin? Böcklin hat umsonst versucht, ein Grün zu finden, das Dürer „noch" gekannt hat, und sieht man etwa auf die rührenden Versuche der Nazarener, in die primitive und doch so sichere Wesensart der frühen Italiener auch von der technischen Seite einzudringen, so übersieht man noch deutlicher, was die kavaliermäßige Auffassung der Kunst als Gegensatz zum Handwerk zerstört, wie sehr die Differenzierung der Neuzeit die Künste unproduktiv gemacht hat. In der Plastik, wo zwar fleißig in weichem Ton geformt, aber kaum mehr mit Meißel und Hammer aus dem Block herausgestaltet wird, ebenso wie in der Architektur, wo die theoretische Materialkenntnis und die konstruktive Formphantasie des angehenden Palastbaumeisters an der Werkerfahrung eines besseren Poliers oft genug den schmerzlichsten Schiffbruch erleidet.

Aber es muß nicht so bleiben, wie es ist. Auch Akademien der Kunst sind nicht sakrosankt. Ihre Aufhebung verlangen, hieße das Kind mit dem Bade ausschütten. Ihre Reform durchsetzen, liegt im Bereich der Möglichkeiten. Ich kann sie hier nur ganz flüchtig andeuten.

Die unselige Trennung der Künste in akademische Lehrzweige muß fallen. Der Archi-

sollen da die schwächeren Kräfte ihren Platz finden?

Die Akademien von heute brauchen sich um diese trüben Folgen ihrer Arbeit nicht zu kümmern. So züchten sie eben ein Künstlerproletariat heran, das oft genug in einer verzweifelten Lage ist. Tausende solcher Existenzen gibt es, die von den Aussichten auf eine Zukunft leben wollen, die nie kommt. Und doch bringen sie nur selten die Kraft auf, dieser akademisch beglaubigten Zukunft zu entsagen, und ein rechtschaffenes bürgerliches Gewerbe zu ergreifen, solange es noch nicht zu spät ist, solange sie noch zu bescheidener täglicher Pflichterfüllung fähig und nicht rettungslos verbummelt sind. Der akademische Bildungsdünkel, das ist die Krankheit, die an ihnen frißt. Sollen die hoffnungsvollen Lehrjahre beim berühmten Meister X denn ganz umsonst gewesen sein? Dieser Dünkel ist recht verhängnisvoll und kost-



FRANZ KIEDERICH — NACH DER KARTOFFELERNTE
Ausstellung Düsseldorf 1909

tekt sollte mit dem Bildhauer, der Maler mit dem Baumeister zusammenarbeiten lernen von Hause aus, das heißt also hier von der Lehrstatt aus. Das wird sich am besten erreichen lassen, wenn die jungen Leute, die zur Akademie wollen, eine gemeinsame obligatorische Vorschule in möglichst vielseitig ausgebildeten Lehrwerkstätten durchmachen. Die sind in unseren Kunstgewerbeschulen zum Teil schon da. Es würde sich also um eine neue Gesamtorganisation der staatlichen Schulen für die angewandten wie für die freien Künste handeln. Wer etwa drei Jahre lang die Anwendung der Künste erprobt hat, wird vor akademischer Sterilität im freien Schaffen heilsamer bewahrt sein, als wer in dem idealistischen Wahn befangen ist, die künstlerischen Bedürfnisse der Gegenwart aus dem Punkte seiner willkürlichen Begabung und Neigung zu kurieren, und freie Schöpfungen an den Mann zu bringen, die sich im leeren Raume bewegen. Der „Individualissimus" wird etwas zurückgeschraubt werden, vom Superlativ auf den Positiv zurück, mit dem aller natürliche Anfang gegeben ist.

Der Gedanke ist ja wirklich nicht neu, er marschiert bereits sichtbar durch die Gegenwart, sichtbar und siegreich. All die zahlreichen Begabungen, die sich von der Höhe ihrer akademischen Bildung und Enttäuschung herab resolut ins Kunsthandwerk begeben und es zu einer neuen kraftvollen Blüte gebracht haben, sind Träger der Erkenntnis, daß man von unten anfangen müsse, um fruchtbar zu schaffen. Und was heißt schließlich unten oder oben? Ist das Staffeleigemälde, die Atelierplastik für den Kamin wirklich die höchste Kunst? Ist ein Plakat, ein Buchtitel, eine edle Schale, das plastische Wahrzeichen über der Tür des Bürgerhauses, ein fröhlicher Fries für seine Halle nicht am Ende eine besser angewandte Kunst als eine, die auf Rumpelkammern verstauben muß?



HEINRICH HERMANNS — VERLASSENER MÜHLBACH

Ausstellung Düsseldorf 1909

Und unter dem Gesichtspunkt der staatlichen Verantwortlichkeit für die von ihm ausgebildeten Akademiker ergäbe der Zwang zur praktischen Vorschule fürs freie Studium ein Heilmittel der *Abschreckung* für alle jene Elemente, die eigentlich garnicht zur Kunst berufen sind. Junge Leute, mit dem vagen Traum vom fidelen freien Künstlertum, aber ohne ernsten Arbeitswillen, würden sich den Unannehmlichkeiten einer handwerksmäßigen Erziehung zur Kunst nicht gern aussetzen. Sie würden zu Privatschulen gehen wie die Legion der Maljüngerinnen von heute. Gut, das mögen sie. Aber der Staat und seine Lehrer sind dann entlastet, in jedem Sinne.

Die Lehrer — was fingen wir mit ihnen an, wenn sich die Akademien derart entvölkerten? Nun, den wirklichen Lehrer möchte ich sehen, der sich nicht lieber auf drei Schüler beschränkte, anstatt mit dreißigen arbeiten zu müssen. Und was verschlüge es, wenn der Staat seinen Jahrgehalt an bewährte Meister zahlte, *ohne* ihnen eine feste Lehrverpflichtung aufzubürden? Wenn er ihnen die Möglichkeit einer wirtschaftlichen Unabhängigkeit sicherte und mit Werken ihrer Hand als Gegengabe für seine Sammlungen zufrieden wäre? Es wäre das gewiß eine freiere und vornehmere Form der öffentlichen Kunstpflege als die jetzige, die ein Amt auferlegt, für das in recht vielen Fällen Neigung wie Begabung fehlen. Abgewiesen wird es nicht leicht, denn es handelt sich ja um eine sichere Einnahme, um Befreiung von der Sorge ums liebe Brot. Außerdem um eine Auszeichnung. Diese würde an Wert gewiß nicht verlieren, wenn der Gedanke der Akademie einen weiteren Rahmen erhielte; wenn er zum lebendigen Inbegriff einer wirklichen Auslese der Besten würde, aus Lehrern und Schülern; wenn er nicht, wie er heute leider tut, die dürre Vorstellung einer mumienhaften und kostspieligen Einrichtung erweckte, an der das Leben mit fragendem oder enttäuschtem Blick vorüberzieht.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Man sollte nicht so viel von „Richtungen" sprechen, als ob die Richtungen den Künstler machen und nicht umgekehrt. Der alte Schadow pflegte seinen Schülern, die ihre schlechte Arbeit mit dem schlechten Zeichenmaterial zu entschuldigen suchten, zu antworten: „Mein Sohn, der Bleistift ist nicht dumm". Die Richtung ist nur das äußere Gewand eines Künstlers, steckt ein Kerl dahinter, so ist die Richtung gut; auch in der Kunst macht der Rock nicht den Mann.

Max Liebermann

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. *Keller & Reiner* haben ihren Salon mehreren Landschaftern von guter Qualität zur Verfügung gestellt. Der Beste unter ihnen ist jedenfalls FRANZ HECKER, dessen Bilder von erfrischender Klarheit und Farbenfreude erfüllt sind; das Landschaftliche liegt dem Künstler offenbar mehr als das Porträt, das in einigen Studien vertreten ist. W. HELBIG zeigt Landschaften von Bornholm etc., sowie Figurenbilder, die in Vorwurf und Technik starke Abhängigkeit von L. von Hofmann aufweisen. Die weichduftigen Bilder WILLY LUCAS' können die Düsseldorfer Schulung nicht verleugnen. Der Königsberger ARWED SEITZ stellt sich als recht guter Porträtist mit feiner koloristischer Begabung vor, wenn ihm auch das feste psychologische Zupacken noch abgeht.

In *Caspers Kunstsalon* sind neben vielen Einzelwerken kleine Kollektionen von HANS HERRMANN, KARL KAPPSTEIN und PAUL LENNING ausgestellt. An letzterem scheinen die Errungenschaften moderner Technik ziemlich spurlos vorübergegangen zu sein; Hans Herrmann, der Schilderer der Herrlichkeiten, die Amsterdam dem fein empfindenden Künstlerauge bietet, hat neben einigen neueren Stücken eine kleine frühe Schwarzwaldstudie geschickt, die bei aller Klarheit und Frische zeigt, was der Künstler seitdem in der Beherrschung der atmosphärischen Phänomene hinzugelernt hat. Die Tierstudien und Landschaften Kappsteins beweisen eine sehr feine Beobachtungsgabe.

Bei *Gurlitt* hängen mehrere prächtige Landschaften von TRÜBNER, SPERL, ULRICH HÜBNER u. a., die Grablegung von FEUERBACH, und ein großes Porträt von LEIBL, des Künstlers Schwester, mit einer für ihn ungewöhnlichen, etwas stark theatralischen Pose. Endlich die Ansicht einer in zitterndes Sonnenlicht getauchten Kathedrale von SISLEY. R. SCHM.

KARLSRUHE. Die *Großherzogliche Kunsthalle Karlsruhe* hat außer den bereits bekannt gegebenen Kunstwerken noch folgende Oelgemälde auf der Baden-Badener Ausstellung angekauft: WALTER GEORGI-Karlsruhe »Besuch in der Küche«, HEINRICH HERMANNS-Düsseldorf »Alte Hütte«, ULRICH HÜBNER-Travemünde »Sommertag«, PAUL SEGISSER-Karlsruhe »Schwarzwälder Uhrmacher« und ALICE TRÜBNER-Karlsruhe »Blumentopf und Wasserflasche«.

MÜNCHEN. Die Kgl. Neue Pinakothek hat zwei Bilder von KARL SCHUCH erworben: »Waldlandschaft« und »Apfelstilleben«.



JULIUS BERGMANN — ABEND AM WALDBACH

Ausstellung Düsseldorf 1909



CLAUS BERGEN HEIDELANDSCHAFT

Ausstellung Düsseldorf 1909

MÜNCHEN. In der »*Modernen Kunsthandlung*« sah man jüngst etwa ein Dutzend liebenswürdiger landschaftlicher Aquarelle von OTTO STOLZ-Leipzig, einem jüngeren, aus Augsburg stammenden Künstler, der seine Ausbildung an der Münchner Akademie bei J. Herterich erhalten. Seine Motive holte er sich allesamt vom Gardasee, aber es sind unter seiner Hand nicht die bekannten unmöglich blauen Veduten daraus geworden, die wir zur Genüge kennen, sondern reizende Stimmungsbilder; besonders das träumerische San Vigilio mit seinen hohen, ernsten Pinien hat Stolz stets wieder zu künstlerischem Nachschaffen gereizt. Ueberaus gelungen sind einige Aquarelle, die uns von der Blütenpracht am Gardasee erzählen. Man kann nach diesen schönen Ansätzen gespannt der weiteren Entwicklung des Künstlers harren. G. J. W.

STUTTGART. In der *Gemäldegalerie* sind verschiedene Neuerwerbungen zu verzeichnen, so ein Bild »Der Flüchtling« von PIETER CODDE (1600 bis 1678), dann aus der Nachlaßausstellung von MARGARETHE VON KUROWSKI das Bild »Am Fenster«, eine Frau von slavischem Typus mit einem Kinde auf dem Schoße und in seiner mächtigen breiten, formsicheren und ganz ungewöhnlich tonschönen Malerei eine der schönsten Arbeiten dieser Künstlerin, die eben hier den ihr eigenen Zug von Melancholie besonders rein zum Ausdruck gebracht hat. Dazu kommt noch eine kleine Interieurskizze von A. SCHMIDT-MICHELSEN und als Stiftung ein Bildnis des vor kurzem verstorbenen Bildhauers, Heldentenors und Dichters Adolf Grimminger von HANS CANON gemalt. H. T.

NEUE KUNSTLITERATUR

Liebermann Max, Degas. Vierte Auflage. — Ders., Israels. Dritte Auflage. M. 2.50 resp. M. 2.—. Berlin 1909. Bruno Cassirer.

Der Wert dieser Essays beruht nicht zuletzt darauf, daß sie uns den Weg weisen zu Liebermanns eigener Kunst; es sind richtige Essays, die viele Dinge in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen und sich nicht auf der strengen Linie der Monographie bewegen. Beide Arbeiten sind sehr persönlich. Das Bändchen über Degas, das zuerst erschien, steckt voll feiner Gedanken. Sein Endzweck ist, die Malerei des Impressionismus plausibel zu machen. Und wem sie nicht eingeht, der hat eben, wie Liebermann meint, kein Organ für die bildende Kunst überhaupt. So meint er es ja wohl, wenn er eine Parallele zwischen einem impressionistisch gemalten Bild und einem Satz Beethovenscher Musik zieht. Man muß das eine sehen, den anderen hören lernen: und ein Unmusikalischer, sagt Liebermann, lernt das Letztere nie. . . Was die Charakterisierung der suggestiven Kunst des Degas anlangt, so gipfelt sie in dem Satz: »Entweder ist die Kunst des Degas naiv oder so groß, daß sie naiv erscheint.« — Das Bändchen, das Israels gewidmet ist und mit einer kleinen hübschen Originalradierung geschmückt wurde, ist aus einer noch intimern Kenntnis der Kunst des Analysierten geflossen. Es ist ausgezeichnet, wenn Liebermann sagt: Israels schildert die Mühe und Arbeit der Armen und Elenden seines Volkes, aber ohne Tendenz wie der Psalmendichter,

der das Leben köstlich nennt, wenn es Mühe und Arbeit gewesen. An kühnen und neuen Gedanken fehlt es auch in diesem schmalen Bändchen nicht. So ist es sicher originell, wenn Liebermann behauptet, die moderne Malerei stehe den alten Meistern viel näher als die akademische Malerei der ihr vorausgehenden Generation. Als Zeugen dafür ruft er jene Kunstgelehrten auf, welche von der alten Kunst herkamen, sich aber der modernen Richtung annahmen, als sie verketzert, verlacht und beschimpft wurde; er nennt hier die Namen Bode, Bayersdorfer, Tschudi, Seidlitz, Lichtwark. — Sehr gut ist auch eine Gegenüberstellung von Knaus, dem besten deutschen Genremaler, und Israels, der ja in seinen Motiven auch genrehaft ist. Liebermann schaltet bei dieser Gegenüberstellung das malerische Moment ganz aus und hält sich nur an das Stoffliche, und da stellt er fest: Knaus sucht das Anekdotische, seine Kunst ist illustrativ, Israels sucht das Typische, sein Werk ist dichterische Synthese... Diese kleinen Stichproben aus dem Inhalt der beiden, wenn auch an Umfang geringen, so doch gedankenreichen Bändchen mögen alle, die sich ernsthaft mit künstlerischen Problemen beschäftigen, zur Lektüre der Liebermannschen Essays anspornen.



LEO VON KALCKREUTH KNABENBILDNIS
Ausstellung Düsseldorf 1909

Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. Jahrhundert. Herausgegeben auf Veranlassung des Frankfurter Kunstvereins, bearbeitet von Heinrich Weizsäcker und Albert Dessoff. II. Band: Biographisches Lexikon der Frankfurter Künstler im 19. Jahrhundert, bearbeitet von Albert Dessoff. Beide Bände M. 24.—. Frankfurt a. M. 1909. J. Baer & Co.

Der reich illustrierte erste Band dieses Werkes, der das Frankfurter Künstlerleben des 19. Jahrhunderts im Zusammenhange schilderte, ist bereits im vorigen Jahre, bald nach seinem Erscheinen, an dieser Stelle gewürdigt worden. Um den zusammenfassenden, systematischen Charakter der literarischen Darstellung dieses ersten Teiles nicht durch Einzelheiten zu unterbrechen und zu belasten, wurde dem zweiten, nunmehr gleichfalls abgeschlossenen Teil die Form eines biographischen Lexikons gegeben, welches ausschließlich als Nachschlagebuch gedacht ist. Also ein Frankfurter Künstlerlexikon des 19. Jahrhunderts! Ein solches Werk kann natürlich nur mit einem großen Aufwand liebevoller Mühe und Arbeit zustande kommen, und daß diese Voraussetzung hier in vollem Maße erfüllt ist, wird jeder bestätigen, der das Buch zu benützen Gelegenheit hat. Die verstreuten literarischen Quellen, wie vor allem die ungedruckten Nachrichten, die auf persönlicher Mitteilung und Tradition beruhen, sind mit größtem Fleiße gesammelt und mit Umsicht verarbeitet worden. Die Darstellung beschränkt sich dem lexikographischen Charakter gemäß auf rein sachliche Angaben unter Verzicht auf alle ästhetisch-kritischen Erwägungen; für die Zusammenstellung der aufgenommenen Künstlernamen war das Prinzip der Vollständigkeit maßgebend, wobei das Jahr 1900 die Grenze zur Gegenwart abgibt. Gewisse Schwierigkeiten, die sich hierbei ergaben, liegen in der Natur des Themas und dürften kaum zu vermeiden sein; so die Abgrenzung des Begriffs »Frankfurter« Künstler im Hinblick auf die vielen nur vorübergehend in der Stadt tätigen Maler, Bildhauer und Architekten, und andererseits die Abgrenzung des Begriffes »Künstler« gegenüber dem künstlerisch tätigen Dilettanten, als welche ja in einem Frankfurter Künstlerlexikon auch die Namen Goethes und Bettinas von Arnim zu erwarten sind. Die Redaktion ist — wie mir scheint, mit Recht — weder in dieser noch in jener Hinsicht übertrieben zurückhaltend gewesen, und wenn manche Angaben vielleicht schon jetzt selbst für den Lokalhistoriker ein nur statistisches Interesse haben, so werden viele andere gerade für eine spätere Zeit von bleibendem Nutzen sein. Jedenfalls ist durch das Buch nicht nur den Frankfurter Künstlern ein stattliches Monument gesetzt worden, es wird auch als praktisches Nachschlagewerk allen, die sich mit deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen haben — als Forscher, Sammler oder Händler —, oft unentbehrlich sein.

SWARZENSKI

Hevesi, Ludwig. Altkunst — Neukunst. 1894—1908. Geheftet M. 11.—, geb. M. 12.—. Wien, Verlag von Karl Konegen.

Seinem dokumentarischen Sammelbande »acht Jahre Sezession« hat nun Hevesi ein ebenso gewichtiges Buch folgen lassen, das gleichfalls den Untertitel »Kritik-Polemik-Chronik« tragen könnte, doch mit dem Hauptton auf dem letzten Wort. Freilich darf man dabei nicht an eine dürr pragmatische



PROF. OTTO REINIGER
† 24. Juli 1909

Verzeichnung dessen denken, was sich in Wien an künstlerischen Ereignissen seit 1894 abgespielt hat: der lebhafte erste Eindruck, von dem sich gleich verbindende Fäden zu verwandten Erscheinungen spinnen, und das vom Tag herausgeforderte Urteil zittern ungeschwächt in diesen Aufsätzen. In den Berichten über retrospektive Ausstellungen und in den Nachrufen für längst überholte Künstlergrößen zeigt Hevesi, daß er die notwendigste Eigenschaft eines Kritikers besitzt, denn er ist imstande, sich in alles wahrhaft Geschaffene einzuleben, ein Parteimann alles Echten. Vor Lauheit aber ist er geschützt, da er im Federkrieg um die moderne Kunst temperamentvoll sich an die oft gefährdeten äußersten Vorposten der Modernen gestellt hat. Wie seinen beschaulichen Essays die Fülle des Einzelwissens zu gute kommt, so sind den ›aktuellen‹ Kundgebungen prickelnd die persönlichen Erfahrungen beigemischt. Es ist derart ein ernsthaft oder im muntersten Plauderton unterhaltliches Buch geworden, das, von einem stets Wachsamen geschrieben, als Spiegel der Zeit bleibenden Wert hat. K.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Kommission der Weltausstellung in Brüssel 1910 hat Professor HUGO VOGEL in Berlin, dem Schöpfer der Wandgemälde im Hamburger Rathaus, Auftrag gegeben, für die allgemeine Industriehalle ein Kolossalgemälde von 90 qm, ›Die Fesselung der Naturgewalten im Dienste der Menschheit‹, zu malen. Das Bild wird in einer Art Tribuna als Abschluß der großen Halle angebracht werden.

KARLSRUHE. Der 70. Geburtstag HANS THOMAS am 2. Oktober wird mit großen Ehrungen des Meisters begangen werden. An diesem Tage soll das Karlsruher Thoma-Museum eingeweiht werden, das neben dem in den letzten Jahren geschaffenen religiösen Zyklus zahlreiche andere Werke Thomas enthält und als besonderer Anbau an die Großherzogliche Gemäldegalerie erbaut wurde; am folgenden Tage gelangt eine große Thomaausstellung zur Eröffnung. Eine Huldigung künstlerischer Natur der Karlsruher Künstler wird sich anschließen; auch die Stadt Karlsruhe plant eine Ehrung ihres Mitbürgers. — Auch an anderen Orten wird man durch Ausstellungen des Meisters gedenken, so in Frankfurt a. M., wo der Kunstverein eine ungewöhnlich umfangreiche Thomascher Werke aus Privatbesitz etc. vorbereitet, in Berlin (im Kunstsalon Gurlitt), in Mannheim.

LEIPZIG. Dem Maler und Radierer ALOIS KOLB, Lehrer an der hiesigen Akademie, ist der Professortitel verliehen worden.

LEIPZIG. MAX KLINGERS Wandgemälde für die Aula der Leipziger Universität ist jetzt vollendet und an Ort und Stelle aufgehängt worden. In unserem Klingeraufsatz (s. S. 297 u. ff.) brachten wir schon eine eingehende Analyse wie auch Studienabbildungen des großen Werkes, das Homer, seine Dichtungen vortragend, Aphrodite dem Meer entsteigend, Plato und Aristoteles mit ihren Schülern behandelt.

STUTTGART. OTTO REINIGER †. Ein schwerer Schlag wahrlich nicht nur für die schwäbische Kunst, denn OTTO REINIGER war der Berufensten einer in unserer deutschen Landschaftsmalerei, einer von dem man das Größte erwarten konnte. Zu diesen Erwartungen berechtigte schon sein erstes Auftreten in der Oeffentlichkeit, seine ›Vorfrühlingsstimmung‹ in der ersten Münchener Jahresausstellung 1889; jener müde Märztag mit bleiern grauem Himmel, im Vordergrund ein Weib mit Rechen, hinten der Mann; gegen die Luft heben sich die wundervoll gezeichneten Stämme der Erlen, die das rauschende Bächlein umgeben. So recht ein Werk aus eigenster Empfindung geschaffen, und nicht nur in seiner Selbständigkeit frei von aller Schultradition und Konvention, nein, auch eine von merkwürdig organischer Naturkraft erfüllte Malerei, von der Art wie nur die Großen in der Kunst sich einzuführen pflegen. Und diese starke eigenartige Kunst ist damals auch von den feinsten Köpfen der Münchner Künstlerschaft sofort erkannt worden; kein Geringerer als Uhde befürwortete mit Wärme den Ankauf des mit einer Medaille ausgezeichneten Werkes für die Neue Pinakothek. O wäre er doch mit seinem Wunsche durchgedrungen! Heute ist das Bild vernichtet, gleich so vielen anderen prächtigen Werken ein Opfer jenes verhängnisvollen Atelierbrandes vom 28. Januar 1904. Noch ein weiteres sehr großes Bild, den Besuchern der Internationalen Münchner Kunstausstellung von 1890 in bester Erinnerung, gehört zu den Opfern jener Brandnacht. Es ist der bekannte sonnige Vorfrühlingsabend im Feuerbachtal, ein Bild, in dem die Berufenen einen Markstein unserer deutschen Landschaftsmalerei sahen, denn sie verstanden gar wohl, was es heißt, ein einfaches Motiv mit solch erstaunlich belebender künstlerischer Kraft zu gestalten. Dabei glaube man ja nicht, daß Reiniger wahllos irgend einen Naturausschnitt zum Vorwurf wählte; nein, so wie er gestaltete, war das Charakteristische einer bestimmten Landschaft auf seinen größten und einfachsten Ausdruck zurückgeführt und zwar dürfte für diese lapidare Größe des Ausdrucks der ›Bach im Vorfrühling‹ (Stuttgarter Gemäldegalerie) ein besonders sprechendes Beispiel sein. Das ist die Natur selbst in ihrer organischen Kraft, in ihrem ewigen Werden.

Als Maler des wild dahinrauschenden, quirlenden, sich überstürzenden Wasserspiels dürfte Reiniger kaum seinesgleichen haben in der deutschen Kunst. Er, von dessen Formtalent und Formenstudium man gar nicht hoch genug denken kann, sah eben in diesem wilden Spiel der Wellen die großen, stets von neuem wiederkehrenden Formen. Außer der Stuttgarter Gemäldegalerie haben die Museen von München, Dresden, Posen, Berlin sich Werke dieser Art gesichert.

Otto Reiniger, der am 17. Februar 1863 Geborene, hat nur ein Alter von 46 Jahren erreicht. Ueber seinen Studiengang ist nur zu sagen, daß er im wesentlichen, trotz kurzer Intermezzis bei Kappis-Stuttgart und Wenglein-München, ein Autodidakt gewesen ist sein Leben lang. Nur die Natur war seine Lehrmeisterin. Und so schmerzlich auch sein Tod für seine Freunde und seine Kunst sein mag, für ihn bedeutete er, gleichwie bei seinem nordischen, ihm im Tode vorausgegangenen Kollegen Leistikow, die Erlösung von jahrelangen schweren Leiden. H. TAFEL

Redaktionsschluß: 27. Juli 1909 Ausgabe: 12. August 1909
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München





Friedrich II.



DER STUCKSAAL IN DER VIII. INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

DIE VIII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER STADT VENEDIG

Von Karl M. Kuzmany

Auch heuer mag es manch' einer an sich erfahren, den Venedig zu sich lockt: hat man den von internationaler Kunst bevölkerten Ausstellungspark verlassen, fühlt man sich, unausweichlich, in seinen Eindrücken bedrängt. Das tun die Werke alter Kunst, längst bekannte, die zu begrüßen man sich nicht versagen kann, oder neu zu Freunden gewonnene. Aber so stark die Macht des eingewurzelt Gewohnten ist, des dogmatisch Ehrwürdigen wie anderseits des in seinem Werden von uns Miterlebten, diesmal läßt sich noch weniger als sonst die Erkenntnis abweisen, daß in jenem Widerstreit der Gefühle die Künstler unserer Zeit nicht durchaus die unterliegende Partei sind. Bestimmend sind etliche der Sonderausstellungen, denen ein Großteil der Säle eingeräumt wurde; etwa zwanzig Künstler sind der Ehre solcher „mostre individuali" gewürdigt worden, aber nicht ebensoviele sind mit Auszeichnung zu nennen, weil es schwächeren Talenten nicht wohl bekommt, wenn sie, dazu aufgefordert, sich mit Dutzenden ihrer Arbeiten hervortun wollen. In einzelnen Fällen vermitteln sie jedoch wichtige und schöne entwicklungsgeschichtliche Aufschlüsse. Daß sich daran Künstler von Weltruf beteiligten, daß ferner außer Belgien sich heuer auch Deutschland, England und Ungarn eigene Pavillons errichteten, spricht für das Ansehen und den guten Ruf, dessen sich die Ausstellung erfreut.

Um nun mit dem stärksten Akkord zu beginnen, sei gleich Franz von Stuck genannt. (Abb. S. 571). Keiner auch hat in dieser Ausstellung ein so starkes Echo geweckt wie er. Stuck kommt es zustatten, daß er sich in diesem Rahmen früher nie ausgegeben hat, und noch mehr, daß es ihm nicht verwehrt war, im Privatbesitz befindliche Hauptstücke



CAMILLO INNOCENTI — DER SCHMUCK

Ausstellung Venedig 1909

seines Ruhmes im Zusammenhang vorzuweisen. Da sind „Der Krieg“, „Die Kreuzigung“, „Die Vertreibung aus dem Paradiese“, „Die Sphinx“, „Die Sünde“, und neben Porträts und den dekorativen Capriccios, zu denen auch einige der Bronzen zu zählen sind, Gemälde des letzten Jahrgangs. Er zeigt sich auf der Höhe seines Könnens in dem vornehm gestimmten Familienbild, wo er in grauem Schlußrock vor der Staffelei steht, in dem „Frühling“, einem bunt tobenden Reigen in freier Natur, in „Perseus und Andromeda“ mit Farbenklängen, die an die tragische Schönheit der „Meduse“ und der „Verwundeten Amazone“ erinnern. Eine andere Art Erregung teilt Paul Albert Besnards große Kollektion mit. Wer nervös sich ihm hingibt, geht bis ins Unwahrscheinliche mit. Seinem Lichthunger genügt nicht die in allen Farbenspielen wiedergegebene Wirklichkeit, er übertreibt sie zuweilen, um der dekorativen Anlage willen. In dem „Morgen“ scheint das Wasser ein weißglühendes Element zu sein, der kühn verkürzte Körper einer „Nymphe“ durchleuchtet, aber das Gebüsch mit dem lauschenden Satyr darin ist eine stumpfe Kulisse. So hat jedes der Bilder, und es sind ihrer dreiundfünfzig hier beisammen, seinen Eklat, wie ein Pfeil abgeschnellt, etwa das wundervoll abgestimmte Gruppenbild der Familie des Malers (1890) ausgenommen, wo noch nicht die Lokalfarbe ganz aufgezehrt ist. Wenn man seine zu einem kunstgeschichtlichen Dokument gewordenen Pferde, die sich im Sonnenglast der Fliegen erwehren, wiedersieht, und vor den Porträts vollends, die als kühne Beleuchtungsprobleme aufgefaßt sind, begreift man noch einmal die werbende Kraft, die Besnard ringsum ausgeübt hat und ausübt. Auch Anders Zorn (Abb. S. 575) blickt gern ins hellste Licht, sei es der Sonne, sei es der Lampen. Er geht den Erscheinungen mit einem besonders geschmeidigen Pinsel nach; Frische und Gesundheit atmet aus den vollen nackten Frauenleibern im Freilicht, eine fröhliche Bauernbuntheit spricht aus den durch das Ensemble



CONSTANT MONTALD — DIE QUELLE DER INSPIRATION

Ausstellung Venedig 1909

des Baumgrüns und der blanken Hautfarbe geschlängelten roten Bändern. Aber Zorn weiß mit derselben Bravour standesgemäß dem Frack und der Uniform schwedischer Könige und Prinzen beizukommen, unakademisch, wie es auch seine sprechend wahren Plastiken sind. Und genügt dies alles nicht, so hat sich Zorn durch seine Radierungen denkwürdig gemacht. Für die dänische Kunst tritt PETER SEVERIN KROYER ein. Er gibt uns seinen ganzen Werdegang zu schauen, von der Periode eines tieftonigen Naturalismus, über die Zeit, da er die vielfigurigen Gruppenbilder von Künstler- und Gelehrtenberatungen malte, bis zu der endgültigen Aufhellung seiner Palette. Nirgends gebärdet er sich überlaut, selbst dann nicht, wenn er die Reckengestalt Björnsons in epischer Größe hinstellt oder das Treiben ums Johannisfeuer in seinem Skagen schildert. Gepackt hat Kroyer wohl jeden, der sich dessen Selbstporträt in den Uffizien erinnert, aber fernerhin fesselt er ebenso dauernd durch die stille Poesie, die in den Strandbildern mitschwingt, wo nichts mehr Experiment, sondern alles fraglos und selbstverständlich ist.

Daß es nicht allein führenden Geistern zuteil wurde, mit Kollektivausstellungen auftreten zu dürfen, sondern auch den „Geführten“, macht sich in den amerikanischen Sälen bemerkbar. In dem einen größeren zumal sieht man vor seinen Augen den Widerschein der französischen Malerei, von Daubigny bis Monet, von Carolus Duran bis — doch nein, hier kann man einen selbständigen nennen, bis SARGENT; der vortreffliche Kleinplastiker PAUL W. BARTLETT kann nicht umhin, seine Bronzen durch einen künstlerischen Edelrost gleichsam zurückzudatieren, als wären sie erst ausgegraben worden. Ein kleinerer Raum vermittelt ausgiebig genug die Bekanntschaft mit zwei in Paris wirkenden Deutschamerikanern, C. F. FRIESEKE und RICHARD E. MILLER (Abb. S. 572 u. 569), jener mehr in Freilicht, dieser als Porträtist

im geschlossenen Raum zu Hause, wo es ja überall Lichtwunder des Frauenkörpers oder raffiniert zueinander gestimmter Stoffe zu beobachten gibt.

Während sonst, wie schon eingangs erwähnt, die Scheidung nach Persönlichkeiten oder nach Ortsgruppen peinlich vollzogen wurde, bildet das Häuflein derer, die erst auf Grund des Ausspruchs einer Jury Zugang gefunden haben, ein internationales Intermezzo. Da begegnet man neben längst in Ansehen stehenden Künstlern wie FRIEDRICH KLEIN-CHEVALIER (Abb. S. 567) und HENRY CARO-DELVAILLE (Abb. S. 577) den jüngsten Jahrgängen der Italiener. Keiner verrät soviel malerische Eigenart wie ERCOLE SIBELLATO, der am freiesten entfaltet in seinen „Schlangenbeschwörern“ (Abb. S. 570) die von ihm beliebte bukolische Note anschlägt, in hellgoldigen Tönen. Das Geheimnis, auf malerischem Wege dekorative Einheit zu erreichen, hat sich auch für GUIDO MARUSSIG erschlossen; bei seiner Dame im Reifrock („1850“) und bei der Wiedergabe der Spiegelung eines vom sommerlichen Vollmond beschienenen Hauses an einem stillen Venediger Kanal ist es ihm gewiß weniger um das Gegenständliche als um die träumerisch entrückte Stimmung zu tun. FELICE CASORATI ist ein eindringlicher Psycholog; die Tücke und den Schwachsinn in den Charakterfiguren einer Schar alter Weiber weiß er, in den Farben überdies ungemein reizvoll, ebensogut zu zeichnen, wie die frühe Verderbtheit schlanker Backfische. Keineswegs so subtil gibt sich UMBERTO MARTINA, denn er malt sein Pensum mit hurtiger Malerfaust herunter, viel energischer noch als GIUSEPPE GRAZIOSI oder GUGLIELMO TALAMINI („Bildnis einer Hundertjährigen“), den diesmal nicht allzu fahrigen ANTONIO ALCIATI nicht zu vergessen, der die Farbigkeit zugunsten leichenfahler Monochromie unterdrückt.



ARTUR NOCI — AKT
Ausstellung Venedig 1909

Will man in die Betrachtung der italienischen „mostre individuali“ — „Einer-Ausstellungen“ wie das zu übersetzen versucht wurde — ein System bringen, muß man wohl mit den nekrologisch gemeinten beginnen. Den Schlachten- und Pferdemaler GIOVANNI FATTORI (1825—1908), dessen beste Eigenschaft wohl ist, daß er nie in hohles Pathos verfiel, kannte man als Patriarchen schon von früheren Ausstellungen her, auch den Florentiner TELEMACO SIGNORINI (1835 bis 1900), bei dem zu verweilen sich lohnt. Er gehört zu den mit einem starken Intellekt begabten Aufrührern; was da von seinen Bildern auf einer ausgiebigen Wand vereinigt wurde, will jetzt vielen nicht so kühn erscheinen, nicht so außerordentlich „gesehen“, daß man daraus die revolutionäre Wirkung begriffe. Und doch: wenn man auch heutzutage darüber hinausgewachsen ist, hat Signorini nicht nur den zeitlichen Vorrang, seine Arbeiten sind Stück für Stück sehr gemußt, studiert, so daß man jetzt noch den ersten Griff nach dem Leben spürt. Dieses Unmittelbare fesselt einen auch bei dem just um ein Menschenalter später geborenen GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO, ja dieser ergreift geradezu durch



EMIL CLAUS — ULMEN AM KANAL

Ausstellung Venedig 1909



PAUL DUBOIS SITZENDE
Ausstellung Venedig 1909



G. LIIPOLA IN ERWARTUNG
Ausstellung Venedig 1909

sein heißes Bemühen, einer mühselig mit Farbenpünktchen arbeitenden Technik Herr zu werden, durch sein Ringen nach dem Licht im konventionellen Schattendunkel. Wie an Signorini eine frühere Etappe des Realismus, kann man an Pellizza den „Divisionismus" studieren, diese von den Lombarden und Piemontesen gepflegte Malweise. Wollte man auf das Thema näher eingehen, müßte man auf die eigentlichen Begründer, mit Mailand als Ausgangspunkt, zurückgehen und betrachten, wie erst die Hochgebirgsluft Segantini und seinen Kreis zur Aenderung der Technik veranlaßte, wie sie in Doktrinarismus ausartete und endlich verwertet wird mit Ueberwindung alles Pedantischen.

Nach dieser Abschweifung sei beschleunigteren Schrittes die Wanderung durch die Säle und Kabinette fortgesetzt. Das Hundert von kleinen Studien des allzu wenig gekannten Alberto Pasini (1826—1899) offenbart einen fleißigen Orientmaler, bei dem man immerhin mehr Befriedigung findet als bei Francesco Gioli („Florentiner Harmonien") und Ettore de Maria Bergler („Schönheiten Siziliens"), deren Vedutensammlungen keines Ruhm vermehren. Neben diesen Landschaften steht als Veteran der Venediger Guglielmo Ciardi in ungebrochener Schaffensfreude (Abb. S. 581); wenn er auch mitunter allzu selbstsicher geworden ist in ausgefahrenen Geleisen, so erinnert er doch gerade in einzelnen kleineren Bildern der letzten Zeit an die köstlichen Studien von der Wende der Sechzigerjahre. Francesco Jerace zeigt einen Friedrich II. von dem großen Giebelrelief für die neue Universität in Neapel, an dem er zurzeit arbeitet (Abb. geg. S. 561). Daß der Mailänder Cesare Tallone, der immerhin ein vollblütiger Kolorist genannt werden muß, gleich mit einem Dutzend seiner breitspurigen Porträts anrückt, ist nicht gerade zu seinem Vorteil. Camillo Innocenti ist in verhältnismäßig jungen Jahren die Ehre einer Sonderausstellung zuteil geworden; sie zeigt ihn noch in der Entwicklung begriffen, nicht etwa in Gärung, dazu geht ihm, der eine gründliche Vorbildung und viel Anpassungsfähigkeit besitzt, alles geläufig von der Hand. Hell, etwas mager im Farbenauftrag, tändeln seine mondänen Interieurs (Abb. S. 562) an der Oberfläche der flüchtigen Erscheinung.



FRIEDRICH KLEIN-CHEVALIER — AM UFER

Ausstellung Venedig 1909

Daß Marius Pictor, wie sich Mario de Maria nennt, zu den hervorragendsten Persönlichkeiten der gegenwärtigen Malerschaft Italiens gehört, weiß man längst. Trotzdem läßt man sich diese Ueberzeugung immer wieder gerne bestätigen. Wie er das Pigment seiner Gemälde sich bereitet und auch daraufhin die alten Meister studiert, immer nur auf den Zusammenklang einiger weniger Farben, nach denen er die Bilder zu betiteln liebt, bedacht, anderseits ungebunden seiner Phantasie hingegeben, die voll ist von seltsamem Nachtzauberspuk und selbst im Sonnenbrand düstert, stellt sich uns De Maria als Finder und Erfinder zugleich dar, im ganzen doch ein Farbenromantiker eigener Prägung. Auf das schönste hat Ettore Tito, der hier absichtlich neben den grübelnden und geheimnisvollen Marius Pictor gestellt wird, die Zeugnisse seines Schaffens zu froher Rundschau aneinander gereiht (Abb. S. 568). Frank und frei wird einem da zumute, denn weder der Ernst der Allegorien noch die Pose der Porträts macht bange, noch bedrängt der Ernst mancher Venezianer Volksszenen; mit klar hellen Farben formuliert Tito seine bewegliche Welt.

Aus den übrigen Teilen der Ausstellung soll dann im folgenden noch herausgehoben werden, wer auf seinem schmalen Platz durch die Stärke seiner Persönlichkeit den Rang sich erwirbt, welcher andern von vornherein zugestanden wurde, durch die ihren Bildern reichlich zugemessene Hängefläche. Vor eine durch die gegebenen Verhältnisse begrenzte Aufgabe war Galileo Chini gestellt, als er die Kuppel in dem Atrium auszumalen bekam. Die acht Felder sollten einen Abriß der Kunst- und Kulturgeschichte enthalten. In symbolischer Gestaltung mit archäologischem Einschlag hat Chini sein möglichstes für die Erfüllung des Auftrags getan, der undankbar war, denn das hereinströmende Publikum bequemt sich nicht leicht dazu, die in großer Augenweite entfernten Darstellungen zu enträtseln. In den gestreckten Figuren ist er mit G. A. Sartorio verwandt, der, wie vor zwei Jahren in der monumentalen Ausmalung des Mittelsaales, heuer in dem Entwurf eines Frieses für das Parlamentsgebäude wieder durch denselben langen Atem des unermüdlichen Erfinders, aber zugleich durch dieselbe Verleugnung aller farbigen Wirkung



ETTORE TITO — DIE LIEBE UND DIE PARZEN

Ausstellung Venedig 1909

auffällt. Nicht ebensolche zeichnerische Meisterschaft aber Schwung besitzt auch PLINIO NOMELLINI, der freilich alles verdirbt, indem er sich unklar an seinen Farbenphrasen berauscht. ADOLFO DE CAROLIS und GAETANO PREVIATI, von dem man Bedeutenderes als seine „Francesca und Paolo“ zu sehen gewohnt ist, dazu PIETRO MENTESSI suchen eine große Tradition im dekorativ stilisierenden Sinne weiterzuführen.

Als Repräsentant der italienischen Landschafter und dessen, was sie in ihren Besten fortschrittlich wollen, kann der Mailänder GIUSEPPE CAROZZI gelten. Ihn, den Großstädter, hat es schon frühe bergwärts gezogen, und auch jetzt wieder schildert er die Hochtäler Graubündens, ihre sehnsüchtige Stille im Zwielicht des Abendscheins (Abb. S. 570). Unmerklich zwingt Carozzi in den Bann seiner Stimmungskunst. Das technische Verfahren seiner Malweise, dieden Grundsatz der Farbenteilung mit einem breiten Vortrag der Raumteile verbindet, drängt sich nicht vor; der seelische Gehalt des Geschauten teilt sich mit den Aetherschwingungen selbst mit. So feine Lyrismen findet man nur noch bei VITTORE GRUBICY DE DRAGON, dem kundigen Vorkämpfer des Divisionismus. Die großen Veduten des Altmeisters FILIPPO CARCANO erscheinen daneben willkürlich komponiert. An guten Landschaftern in der angedeuteten Richtung fehlt es in keinem der Säle; bei den Piemontesen sind DELLEANI, MAGGI und der fast knallig prickelnde TAVERNIER, bei den Römern COLEMAN und CARLANDI zu nennen. Venedig mit seinen BEZZI, COSTANTINI, FRAGIACOMO, sowie den Geschwistern BEPPE und EMMA CIARDI bleibt nicht hintan. Hier hat sich TRAJANO CHITARIN wieder einmal eingestellt, dieser feinnervige Künstler, mit dem man das Raunen und Rieseln des Herbstes in den Voralpen belauscht. Daneben dröhnen schier die in starkem Relief auf die Leinwand gesetzten Farben des ZANETTI-ZILLA, der



Ausstellung Venedig 1909

R. E. MILLER
DIE KINDER DES HERRN LASCROUX



G. CAROZZI SONNENAUFGANG
Ausstellung Venedig 1909

schon von fernher seine Fanfaren vernehmbar macht.

Einen geradezu leidenschaftlichen Porträtisten haben die Römer in ANTONIO MANCINI, bei dem selbst das Schwarz zu einem Flackerfeuer prickelnder Farbe wird. GIACOMO GROSSO aus Turin, der prunkend Sinnliche, die Venediger LINO SELVATICO und VINCENZO DE STEFANI sind so schmiegsam, als man es von ihnen wünscht. GIOVANNI GIANI ist ein neuer Name; sind seine preziösen Damen in altväterischen Falbelröcken in der wohlgeglätteten Manier etwa eines Biedermeiers gemalt, so entzücken sie doch mit modernen Nüancen im Beiwerk. Man fühlt den modern Empfindenden nicht minder, denn in dem wohlig schimmernden weiblichen Akt von ARTURO NOCI (Abb. S. 564), der in der ganzen Ausstellung nicht seinesgleichen hat. In figurenreichen Szenen bringen sich der Piemontese VITTORIO CAVALLERI durch besondern Farbengeschmack und der Venezianer SCATTOLA in Erinnerung, bei dessen „Johannestag" allerdings Brangwyn Pate gestanden hat; ebenso kräftig geht BAZZARO ins Zeug; MILESI und LAURENTI wirken diesmal etwas mühselig, während LUIGI NONO durch die Sorgfalt und die gemütliche Vertiefung seiner sauberen Genrestücke volle Achtung abnötigt.



E. SIBELLATO SCHLANGENBESCHWÖRER
Ausstellung Venedig 1909

Bei den italienischen Bildhauern wäre man eher versucht, die fehlenden aufzuzählen, als

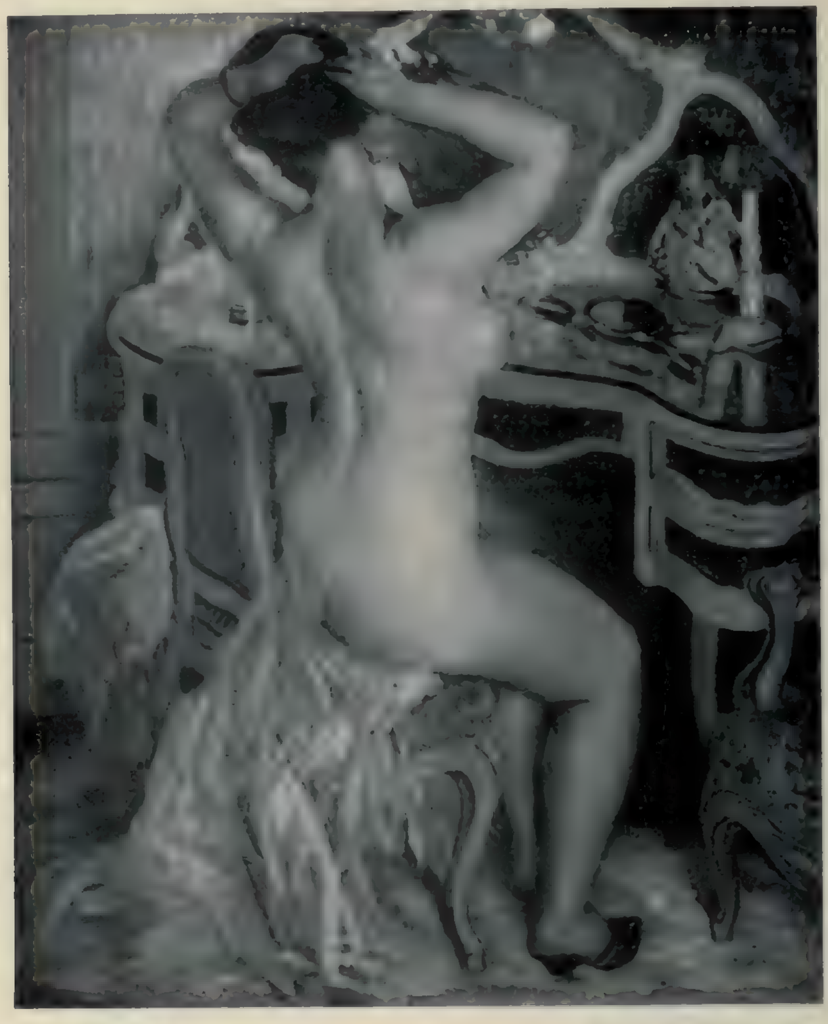
von den anwesenden zu sprechen. Unter den Monumentalplastikern hat sich nur DAVIDE CALANDRA hervorgetan (Abb. S. 582); ins Große ist auch der geschickte ADOLFO APOLLONI gegangen (Abb. S. 579), ohne schärfer zu charakterisieren, wie es ERNESTO BAZZARO und ETTORE XIMENES in vortrefflichen Büsten verstanden. PAOLO TROUBETZKOY mit seinen bekannten impressionistischen Bronzen muß man wohl zu den Kleinplastikern rechnen, unter denen REMBRANDT BUGATTI ganz erstaunlich lebhaft erfaßte Tiere für den Guß von der verlorenen Form in Wachs modelliert und RENATO BROZZI im Relief gebildet hat. Auch die Plaketten von CASTIGLIONI und die Elfenbeinschnitzereien von CADORIN sind erwähnenswert.

Außer MITI-ZANETTI und VICO VIGANO kommen, wenn man von den Ausländern absieht, nur zwei Graphiker in Betracht. BALSAME STELLA hat sich früher schon durch die Erfindung und durch die Technik seiner phantastischen Radierungen als ungewöhnlich geartetes Talent bemerkbar gemacht; er bestätigt jetzt diese Eigenschaften in einem Blatt, dessen Vorwurf, eine Baggermaschine, an und für sich nüchtern, unter seiner Hand den Reiz eines Lebewesens gewinnt. ALBERTO MARTINI ist der Meister der Federzeichnung, unerschöpflich an bizzarren Einfällen mit denen er neuestens Edgar Poe illustriert, unheimlicher denn je, grimmig und gräßlich, wie er es, als er reinere Linien zog, nie gewesen. (Abb. S. 576).



FRANZ VON STUCK — PERSEUS UND ANDROMEDA

Ausstellung Venedig 1909 — Copyright 1909 by Franz Hanfstaengl, München



F. C. FRIESEKE — BEI DER TOILETTE

Ausstellung Venedig 1909

Bei den vier Ausländer-Pavillons braucht der hier erstattete Bericht nicht lange zu verweilen, da ihr Inhalt in dieser Zeitschrift schon bei anderer Gelegenheit größtenteils besprochen wurde (z. B. LAVERY). Daß *Großbritannien* sich zur offiziellen Beteiligung entschloß, ist an und für sich bemerkenswert, denn nicht oft tritt es so aus seiner Zurückhaltung heraus. Alle die vortrefflichen schottischen Landschafter, die vorbildlichen Porträtisten GUTHRIE, NICHOLSON und SHANNON (Abb. S. 573), die Aquarellisten und Radierer, aus denen wiederum BRANGWYN hervorragt, einige Plastiker (Abb. S. 574) haben sich ein Stelldichein gegeben. Da begegnet einem kaum etwas Ungenügendes oder gegenständlich Unfreundliches, ohne Aufregung geht man die Wände entlang, bloß einmal stutzend, vor dem seltsamen „Ich und Venus" genannten Spiegelbild des WILLIAM ORPEN (Abb. S. 583).

In dem neuen Pavillon *Bayerns* hat sich die Münchener Secession mustergültig eingerichtet, ohne Gedränge und ohne Füllsel eine festgefügte Schar, die man, um niemand unrecht zu tun, alphabetisch aufzählen müßte, von BORCHARDT, CRODEL, DIEZ, über HABERMANN, HUMMEL und KELLER bis zu UHDE, WEISGERBER und ZÜGEL, von Plastikern wie BEHN, HAHN u. a. m. und den Graphikern, unter denen für Venedig nur GREINER und KIRCHNER Neulinge sind, zu schweigen.

An Originalität der Inszenierung ließ es *Ungarn* wahrlich nicht fehlen. Der Weg zu seinem Pavillon ist mit primitiv geschnitzten Grabstelen eingesäumt, die Fassade reich mit Mosaiken, das Portal mit einer keramischen Verkleidung bedacht. Damit soll das national magyarische Element betont werden, das im Kunstgewerbe dann seine Erwiderung findet. Fast möchte man an eine retrospektive Aus-



C. H. SHANNON DAMENBILDNIS
Ausstellung Venedig 1909

stellung glauben, da bis auf MUNKACSY und LOTZ zurückgegriffen wurde; BENCZUR (Abb. S. 578) ist mit einem älteren Werk vertreten, FERENCZY mit einer „Kreuzabnahme", in der sich ebenso wie bei der Mehrzahl seiner Kollegen die Münchener und Pariser Schule verrät. Der Landschafter MIHALIK ist einer von den wenigen, die aus der Heimat schöpfen; THORMA, PERLMUTTER, POLL, KERNSTOCK und NYILASSY haben ihre Stoffe aus dem Volksleben geholt. Dazu gesellen sich tüchtige Plastiker wie LIIPOLA (Abb. S. 566), der auch in seinen Zeichnungen außerordentliche Kenner der Affenarten SIMAY (Abb. S. 584), als Künstler der Plakette TELCZ und BECK.

Wie wenig *Belgien* vor zwei Jahren, als es einen Triumph feierte, sich ausgegeben hatte, beweist es durch die heurige zweite Besiedelung seines Pavillons. Freilich mußten auch hier ältere Bestände, z. B. die vielgewanderten Gemälde des LEEMPOELS, mithelfen und die „Venediger Impressionen" verschiedener Künstler, WALTER VAES und OPSOMER, lokkend ein ganzes Kabinett füllen. Aber man erhält ein vollständiges Bild von den mannigfaltigen Tendenzen der modernen Kunst, der realistischen Bildhauerei eines ROUSSEAU, DUBOIS (Abb. S. 566) wie der asketisch verschlossenen eines MINNE. Die Landschaftergruppe, die sich nach dem Flusse „Lys" nennt, mit BUYSSE, den beiden DE SMET, MONTIGNY rückte gewichtig ein mit EMILE CLAUS (Abb. S. 565) an der Spitze. Zwei Wände des Hauptsaales nehmen die dekorativen Kolossalgemälde des CONSTANT MONTALD ein (Abb. S. 563), die, trotzdem sie mit gleißendem Gold nicht sparen, viele feine Züge enthalten und durch ihre helle Ruhe den sonst strotzend farbigen Raum mit edler Feierlichkeit beherrschen.

KUNSTWERK UND BILD

Von H. E. KROMER

Ein Bild kann ein Kunstwerk sein; ein Kunstwerk muß nicht notwendig auch ein Bild sein, um seines ehrenvollen Prädikats teilhaftig zu bleiben. Noch vor nicht allzulanger Zeit waren Laien wie Künstler in dieser Frage strenger; man hatte noch eine dritte Rangstufe, die Komposition, und wäre nicht leicht geneigt gewesen, alles als Kunstwerk gelten zu lassen, was heute dafür gilt. Das Studienhafte, das heute manchem Gemälde einen auszeichnenden Charakter verschafft (man spricht von „meisterhaftem Wurf, frischem Zugreifen, flotter Auffassung, bravouröser Mache“ und ähnlichem!) hätte dem Werk noch nicht den Rang eines Kunstwerks verliehen, noch weniger eines Bildes; es wäre eine Studie, ob auch eine noch so meisterliche, geblieben und wäre wohl kaum des Einrahmens gewürdigt worden, geschweige des Ausstellens und Verkaufens. Die Schätzung ist heute anders und es soll auch gar nicht versucht werden, den Fluß der Entwicklung zurückzustauen. Aber es ist doch bei manchem Werke — immer vorausgesetzt, daß der Künstler in Auffassung und Technik reif sei! — eine strengere Unterscheidung bei der Wertung zu machen; die Maler selber fühlen das, und machen, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, diese Rangabstufung heute noch. Und der eingestandene oder uneingestandene Ehrgeiz eines jeden ist doch, von der Studie zum Bild oder zur strenger gefaßten Komposition vorzuschreiten. Dabei pflegt auch der extremste Moderne zuzugestehen, daß nur ein mehr oder minder großes Maß von Denken aus der Studie heraus zum Bild und zur Komposition führt und daß das, was man heute „absolute Malerei“ nennt, dabei etwas sehr Wünschenswertes und Löbliches ist, aber nicht das Ausschlaggebende, indem es immer auf der Stufe des rein Technischen stehen bleibt. Man könnte hier, mutatis mutandis, mit Hamlet sagen: „An sich ist nichts weder gut noch schlecht; das Denken macht es erst dazu . . .“

G. FRAMPTON LA BELLE DAME SANS MERCI
Ausstellung Venedig 1909

Man darf fragen: Soll ein Bild bewußt, mit Absicht, Bedacht und Berechnung geschaffen werden, oder soll es entstehen durch Intuition, innere Gesichte oder auch äußere, fertige, bildfertige und bildmäßige Eindrücke, die in der Natur an den Künstler ungerufen oder durch glücklichen Zufall herantreten?

Hier die Leidensgeschichte einer guten Studie, die man um all ihrer Qualitäten willen als Kunstwerk ansprechen durfte, deren Schöpfer aber den Ehrgeiz hatte, aus ihr ein Bild und schließlich gar eine Komposition zu machen.

Es war ein stehender weiblicher Halbakt gewesen. Das rote Haar des Weibes war aufgelöst und fiel über die linke Schulter bis über den Busen hinab, so den Uebergang von dem blüten-



Ausstellung Venedig 1909

ANDERS ZORN
MÄDCHEN VON RAETTVIK



A. MARTINI DIE SCHÖNE FREMDE
Ausstellung Venedig 1909

weißen Fleisch zu dem tiefwarmbraunen Hintergrund bildend, der die Gestalt in prachtvoller Wirkung heraushob. Die Linke bedeckte, wie in einer Ueberraschung, die Scham, die Rechte war, wie infolge Erschreckens, emporgehoben, den Unterarm leicht nach vorn schiebend. Obwohl nach dem Modell gemalt, war das Modell mit seinen störenden Zufälligkeiten überwunden, besonders in der Haltung des Körpers und in der Gebärde: das Gemälde war ein Kunstwerk; das mußte der Neid gestehen. Der Maler wollte mehr.

Damit es ein Bild werde, wollte er ihm eine Handlung einschieben, eine Novelle. Er gab dem Weib in die leicht vorgeschobene, halberhobene Rechte einen Handspiegel, änderte leicht den Ausdruck der Augen, fand seine Arbeit gut und nannte das Bild: „Vor dem Spiegel". Ein Nebentitel: „Eitelkeit" drängte sich ihm leise auf und fand ein halbes Gehör.

Jetzt war das Kunstwerk von ehedem zwar kein Bild, aber es hatte auch das Recht eingebüßt, ein Kunstwerk zu heißen.

Der Maler fühlte das; doch konnte er sich keine Rechenschaft geben, woran es liegen mochte. Er war doch nicht kopflos zu Werke gegangen? Er hatte doch etwas dabei gedacht, als er das Bild schuf, indem er dem Weibe den Spiegel in die Hand gab, sich darin zu betrachten?

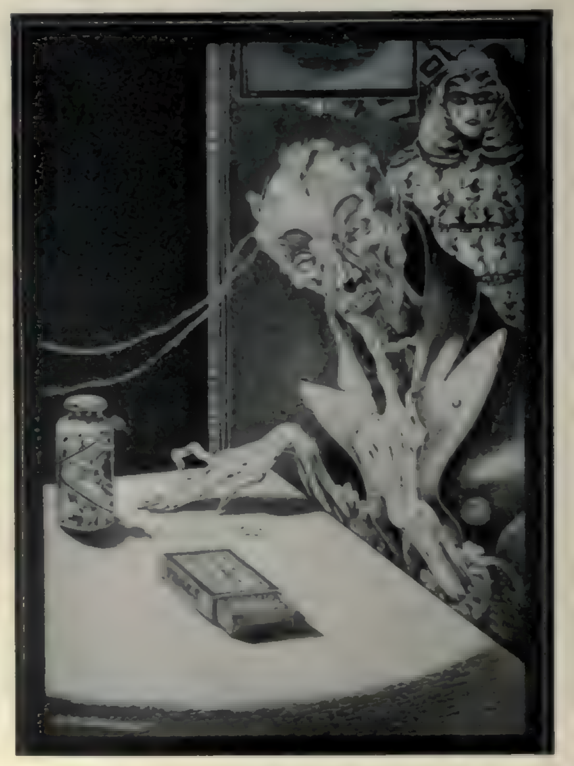
Wenn er es „Eitelkeit" nennte?

Er legte dem Weib eine Perlenschnur um den Hals, einen leichten Schmuck ins Haar und gab ihr, um den Farbenreiz zu steigern, noch eine weiße und eine blaue Blume dazu, die von der Fülle der Haare gehalten wurden.

Er besah es eingehend. Das Gemälde war um keinen Deut besser als zuvor. Obwohl es „Eitelkeit" hieß . . .

Nun beschließt er, soweit als angängig, eine Komposition daraus zu machen. Durch Zufall kommt ihm ein guter Gedanke. Oder auch eine gute Erinnerung. Es blitzt ihm ein uralt-neuer Titel auf: „Tod und Eitelkeit". Nun muß es werden!

Rechts neben dem Weibe ist noch ein Streifen freier Raum; da hat der Tod Platz. Er kommt (als Skelett) aus dem dunklen Hintergrund, hält sich dicht im Rücken des Weibes, den Schädel beinahe an ihrer rechten freien Schulter; seine Knochenhand schiebt er mit verbindlicher Kavaliergeste nach vorn, als wollte er etwa sagen: „Bitte, *nach* Ihnen, gnädige Frau!" Oder: „Darf ich freundlichst bitten, Verehrteste?" So steht er da, der grause Schreckensmann; gut gemalt, trefflich im Raum, fein berechnet im Ton, meister-



A. MARTINI ILLUSTRATION ZU E. POE
Ausstellung Venedig 1909

haft in der Gebärde . . . Die Komposition ist fertig; der Künstler jubelt.

Je mehr er aber das Werk betrachtet, um so weniger ist er damit zufrieden. Trotz der meisterlichen Technik; trotz der harmonischen Farbengebung. Es ist keine Komposition! fällig! — im Spiegel betrachtet. Beide nebeneinander; jedes für sich, ohne jegliche Verbindung durch Handlung oder durch Stimmung noch Gedanken. Eine Komposition? Hier Kraut, hier Speck; aber niemals Kraut *und* Speck! Hast du dir denn bei alledem was gedacht?"



H. CARO-DELVAILLE VOR DEM SPIEGEL
Ausstellung Venedig 1909

sagt er sich; aber es ist auch kein Bild! muß er sich gestehen. Und nicht einmal ein Kunstwerk!

Ein andrer Maler sieht das Gemälde. Denn nur ein Gemälde ist es. Der weiß nicht, was es ist, noch was es besagen soll. Ihm sagt es gar nichts! „Tod und Eitelkeit" etwa? Weder „Tod" noch „Eitelkeit!" Hier ist ein Knochengerüst, das den Tod vorstellen soll; hier ein Weib, das sich — zu-

„Der Titel besagt's!"

„Nichts hast du dabei gedacht; gar nichts! Sieh her: Wenn wir diese Linke hier von der Scham wegnähmen — was meinst du? Da Eitelkeit und Schamhaftigkeit doch gar nichts miteinander zu tun haben! Oder doch einander nicht bedingen! Warum soll denn das Weib sich schämen, da sie ja allein ist! Oder sich doch allein wähnt; denn sie gewahrt den Tod noch nicht hinter sich! In

dieser Handstellung, mein Lieber, lag eine Unwahrheit; eine ganz schlimme Lüge! Schamhaft? keusch? Sieh zu, daß du nicht als unkeusch erscheinst, indem du dich dem Beschauer für überkeusch geben willst. Steht das Weib doch in aller Unschuld vor dem Spiegel, nur mit dem Betrachten ihrer Schönheit beschäftigt, was ihr gar keine Zeit läßt, an Schamhaftigkeit oder an Schamlosigkeit zu denken. Logisch wie psychologisch war diese Handstellung eine Lüge! Wir können aber die Hand vernünftig und zweckmäßig beschäftigen, indem wir sie, erhoben, im Haar wühlen lassen, wodurch sie der Eitelkeit dient, der Eitelkeit, um die es sich ja dreht! Die ebenso gedankenlos vorgestreckte Rechte des Todes kann gleichfalls sinnvoll verwendet werden: sie wird mit graziösen Fingern das feine Handgelenk des Weibes sanft von untenher fassen und ihr den Spiegel langsam so drehen, daß sie im allernächsten Augenblick statt sich selber in ihrer blühenden Schönheit im Spiegel den Tod hinter sich sieht, grinsend, grausig nahe, höhnend meinetwegen. Und damit seine Hand nicht kalt und entsetzenerregend das Weib anfaßt, ziehst du dem Tod einen Samthandschuh an, einen dunkelvioletten etwa, weil davon ihre milchweiße Hand sich wirksam abhebt. Auch das Skelett, wirst du gut tun, mit einem dunkeln Mantel zu bekleiden; es bildet so eine geschlossene Masse; die Knochen drohen nicht, wie bisher, auseinanderzufallen, und verloren zu gehen und die Linie des weiblichen Leibes hat die schönste Folie, um nun erst recht als warmes frisches Leben im Bilde zu wirken. Auch den Metallrücken des Spiegels sollst du verzieren; er dient dem Leben und der Eitelkeit; und Leben und Eitelkeit sind verschwenderisch, nicht dürftig. Fertig! Das war alles, was aus deinem Stoff zu machen war, wenn sein anmaßender Titel, die Anordnung der Gestalten und die Raumeinteilung beibehalten werden mußten. Jetzt ist es wenigstens eine Komposition; zum Kunstwerk kannst du's machen, wenn du es technisch so frei bewältigst, daß man nicht Mühe noch Fleiß und Nachdenken mehr sieht, die du darauf verwenden mußtest."

Dies eine Beispiel will dartun, daß zwischen Kunstwerk und Bild oder Komposition ein Unterschied wirklich besteht. Die erwähnte tapfere Naturstudie konnte als Kunstwerk angesprochen werden wegen ihrer technischen Vorzüge und weil sie einen ihren Inhalt engbezirkenden Titel noch nicht führte. Nannte man sie „Ueberraschung", so entsprachen Inhalt und Darstellung sich vollkommen und man konnte sie bereits ein Bild nennen; wurde ihr indes durch die Betrachtung im Spiegel eine andere Handlung untergeschoben, so mußte darauf Bedacht genommen werden, ob dieser nun auch Haltung und Geste noch logisch und psychologisch gerecht wurden. Bei der Erweiterung vollends zur Komposition wurden die Beziehungen aller Teile des Gemäldes zueinander noch verwickelter und schwieriger und wo sie nicht restlos ihre Lösung fanden, sträubte sich das Gefühl des Beschauers, an den vorgeblichen Inhalt des Werkes zu glauben: dieses blieb unwahr oder mindestens ungelöst, unvollendet: drei Mängel, geeignet, nicht bloß die Komposition zu verneinen, sondern auch das Kunstwerk, welches, technisch wie logisch und psychologisch betrachtet, Harmonie, Uebereinstimmung aller Teile, Wahrheit oder mindestens Glaublichkeit ihrer

G. BENCZÚR NARCISS
Ausstellung Venedig 1909



ADOLFO APOLLONI — MUTTERGLÜCK

Ausstellung Venedig 1909

Beziehungen zu einander fordert. Denn der Mensch hat im Laufe seiner unendlich langen Entwicklung eine solche Menge seelischer Erfahrungen in sich aufgesammelt, daß er einen Widerspruch zu ihnen in der Natur sehr feinfühlig schnell zu entdecken pflegt, nicht weniger rasch im Kunstwerk, allgemeiner gesprochen: in der Kunst, worin er eine Nachahmung, eine Wiederspiegelung der Natur zu sehen gewohnt ist.

Wenn man die moderne Malerei in den Ausstellungen betrachtet, so wird man, insbesondere bei den Secessionen, das fast vollständige Fehlen von Bildern und Kompositionen beobachten. Ein Blick in den Katalog zeigt auch, daß recht selten ein ausgesprochener Titel zu finden ist; man liest etwa: Mittagsstimmung; In der Dämmerung; Nachtbild; Schwüle; Gewitterahnung; Strand; Interieur; Meeresstille; im Atelier; Landschaft; Hinter den Kulissen; Dame in Weiß; Notturno. Auch ist sehr wohlbekannt, in welche Verlegenheit die Künstler meist vor ihren fertigen Gemälden kommen, wenn sie ihnen einen Titel für den Katalog geben sollen; „das Bild wäre fertig; fehlt nur noch der Titel" hört man oft genug. Und diese Benennungen sind, wie die erwähnten zeigen, von solcher Allgemeinheit, Unbestimmtheit und von solcher Umfänglichkeit des Begriffs, daß das jeweilige Werk recht wohl darein rubriziert werden kann und neben ihm noch zehn, zwanzig andere, grundverschiedene; z. B.: Notturno! In der Tat ist das „Bild" jeweils gar nicht auf einen bestimmten Titel hin gemalt; es pflegt ein Ausschnitt aus der Natur zu sein, tapfer — nicht pedantisch oder dilettantisch — gemalt, in den Farben und ihren Werten gut zusammengestimmt, in einen passenden Rahmen gefügt, welcher eine nicht unbedeutende Rolle zu spielen pflegt, endlich mit einer ungefähr passenden Benennung versehen, die hinreicht, aber zu nichts Bestimmtem verpflichtet. Weit entfernt, dieses Verfahren etwa tadeln zu wollen, sehe ich darin eine Erweiterung des Begriffs „Kunstwerk" zur bekannten umfassenden Definition Zolas hin; zugleich aber auch eine Ehrlichkeit der Künstler, die den Titeln ihrer Werke gerecht zu werden pflegen und eine „Dame in Weiß" nicht eine „Innocentia" oder eine „Konfirmandin" nennen, noch einen weiblichen Halbakt mit einem Spiegel eine „Eitelkeit". Aber indem sie das Gebiet des Kunstwerks erweitern, beschränken



F. PACZKA — CERTOSINERKLOSTER

Ausstellung Venedig 1909



G. CIARDI — WALDTEICH

Ausstellung Venedig 1909

sie zugleich das des Bildes; natürlich nur insofern, als sie seine bisherige Schätzung herabsetzen und das Kunstwerk schlechthin als Bild gelten lassen möchten. Wenn man zwar zugeben muß, daß auch unter den Modernen bereits wieder eine Sehnsucht nach Bild und Komposition besteht, so mag doch darauf hingewiesen sein, daß die Grenzen strenger zu ziehen sind, als es in der modernen Malerei der letzten zwanzig Jahre üblich gewesen.

Das vor der Natur, dem umfassendsten und allgemeinsten Modell, entstehende Kunstwerk stellt im Grunde genommen die geringsten Anforderungen an den Künstler: ein empfängliches Auge für Ausschnitt (Motiv) und Farbe und eine geübte Hand für die Ausführung. In einer unverdorbenen Landschaft hat der Maler alles: Stimmung (gleichviel welche!), Linien, Beziehungen der einzelnen Teile zueinander, die in einen Akkord gezwungenen Farben: will er all dies günstig in den Raum setzen, so kann er mit einem davorgehaltenen Rahmen aufs leichteste den passendsten Ausschnitt finden, womit eigentlich das Bild, stofflich betrachtet, fertig ist. Es ist vielleicht kein Zufall, daß die Maler sich so massenhaft auf die Landschaft werfen; hier stellt die Natur fast das ganze Requisit des Kunstwerks; vom Künstler selbst wird ungefähr das Bescheidenste verlangt, was überhaupt gefordert werden kann: eine gewisse technische Fertigkeit und einiger Geschmack für die Raumteilung. Ob der Künstler zu diesem Gebiet der Malerei gelockt wird durch die geringen Anforderungen, die es an ihn stellt, oder ob er an sich und seine Arbeit selber möglichst geringe stellt und deshalb dieses Feld bebaut, soll ununtersucht bleiben; sicher ist, daß er nach dem Gesetze des geringsten Kraftmaßes schafft und am Ende auch nach diesem Maßstab beurteilt werden darf. Mag dieses Gesetz überall, in jeder Art Arbeit, in Wirkung treten — (in der Bewältigung des rein Technischen geschieht dies auch in der Malerei!) — so können nur mehr oder minder geschäftliche Gründe dabei im Spiele sein: Ersparnis an Zeit vor allem; aufs Stoffliche des Kunstwerks angewendet pflegt es letzteres zu entwerten, indem es ihm den Charakter der angestrebten Verkäuflichkeit aufprägt, dem Künstler aber nicht selten den der Käuflichkeit, wie ein boshafter Menschenkenner wissen will, und dies um so sicherer, wenn nicht eine meisterliche aber grundehrliche Technik den inneren Wert des Werkes über alle Zweifel erhebt. Die größte Gefahr nach dieser Richtung hin droht beim Porträt, wo persönliche Wünsche des Bestellers selten fehlen.

Das Bild und mehr noch die größere, strenge Komposition sind diesen Gefahren weniger



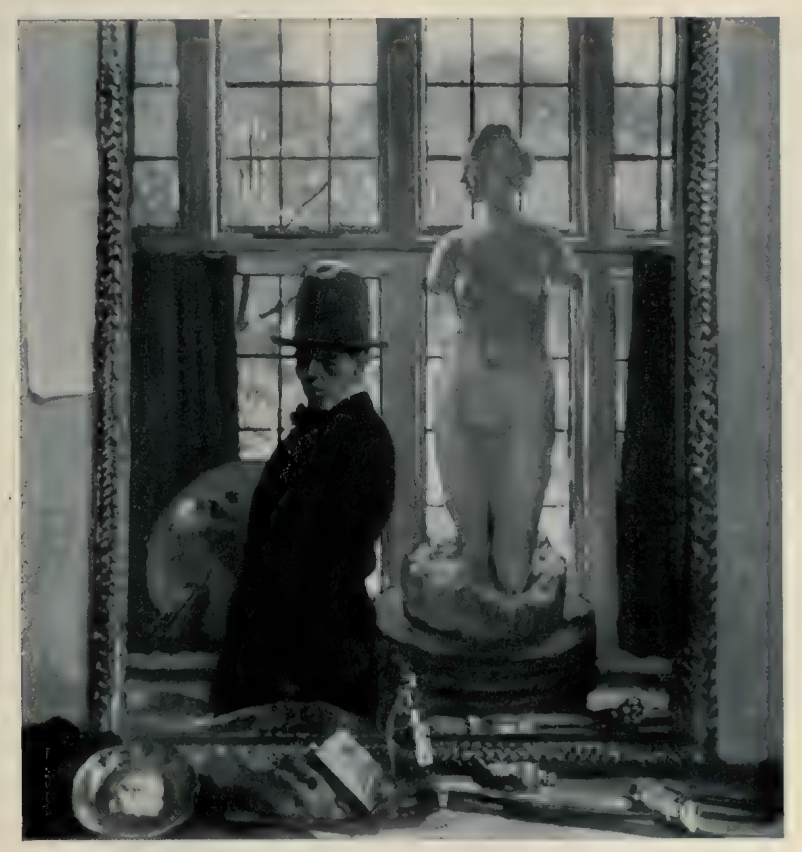
D. CALANDRA — QUADRIGA

Ausstellung Venedig 1909

ausgesetzt, da sie von vornherein den Künstler zu schwererer und ernsterer Arbeit zwingen. Ob er sein Bild nach einem vorgefaßten Titel schaffe oder es allmählich aus vielerlei Erlebnissen sich zusammenkristallisieren lasse, nimmer kann er sich an den unmittelbaren und alleinigen Ausschnitt aus der Natur halten, wie der Landschafter; er wird die Natur benützen, wo es ihm nötig und förderlich dünkt, aber wenn er aus ihr alles Erforderliche zusammengetragen hat, dann beginnt erst das Sichten, Zusammenordnen, Abwägen, Versuchen, Verwerfen, Abändern, Wiederaufnehmen, kurz die ganze Tätigkeit nicht nur des Könners, sondern ebensosehr des Denkers, dem alle inneren und äußeren Zusammenhänge, alle realen und symbolischen Wirkungen prüfenswert erscheinen müssen. Wie notwendig das eingehendste Denken für das Bild ist, hat u. a. Böcklin oft und immer wieder neu betont; wie ernstlich er es geübt hat, bewies er an seinem „Kentaur vor der Dorfschmiede“, der, wie er sagte, ursprünglich an einem Denkfehler litt; statt der neugierig zuschauenden Bewohner hatte er anfangs erschreckt fliehende angebracht; dann urteilte er, dieser Kentaur sei jedenfalls ein in der Umgebung nicht unbekanntes, altes gemütliches Tier, das keinen Schrecken mehr einflöße; infolgedessen seien neugierige Zuschauer angebrachter als flüchtende Erschreckte. Man mag einmal beide Lösungen überdenken oder sich im Bilde vorstellen, und wird keinen Augenblick im Zweifel sein, welches die bessere ist. Auch wie sehr der Künstler die einzelnen Farben der Skala eines jeden Bildes gegeneinander abwog, ist bekannt; und wenn heute seine Werke wie auf einmal geschaute und festgehaltene Visionen erscheinen, in denen keine Naht mehr ihre Zusammensetzung verrät, so ist kaum zu ermessen, was der Künstler für Denkarbeit geleistet haben mag, bis seine Bilder diese Harmonie der Farben und der Logik gewonnen hatten, die sie für uns zu schlackenlosen Gebilden macht. Denn nur äußerst seltene Glücksfälle bieten einem in der Natur gleich ein fertiges Bild; ein langer, oft schwerer, verzweifelter Prozeß des Denkens, des unwägbaren Gefühls, des mehr oder minder sicheren Geschmacks ist meist erforderlich, bis der Künstler das erreicht hat, was uns die allen sichtbare Natur nie vereinigt zeigt: ein Gewirk von Träumen, Gesichten, längst vergessenen, wiederauftauchenden Erinnerungen, tagesklaren realen Vorgängen: im Gesamten das, was nie und nirgends sich begeben hat und allein nie veraltet, und was wir gemeinhin Poesie zu nennen pflegen; Poesie, mit dem unausgesprochenen Empfinden, daß, daran gemessen, alles andere graue, meßbare Wirklichkeit bedeutet, geschaffen zum leidigen Tagesgebrauch für alle, im besten Fall zur Folie dessen, was uns nur allzuselten begegnet: der alltagfernen Kunst.

VERMISCHTES

FRANKFURT a. M. Der *Kunstsalon Goldschmidt* veranstaltet eine Ausstellung von 37 Werken aus Frankfurter Privatbesitz. Man trifft trotz des kleinen Umfanges der Ausstellung auf eine Reihe gewählter Stücke. Zwei Werke von FRITZ BÖHLE, ›Abendfrieden‹ (altes Bauernpaar vor seinem Haus sitzend) vom Jahre 1889 und eine ›Gänsefütterung‹ vom Jahre 1898 sind Prachtstücke besonders für den, der graphische Qualitäten den malerischen bevorzugt. Heute ist Böhle, wie seine im Besitz der neuen städtischen Galerie befindlichen letzten Werke beweisen, aus dieser Kunstgattung herausgekommen durch seine Hinneigung zur monumentalen Komposition. Wie erstaunlich wirken in ihrer Farbe daneben W. TRÜBNERS ›Porträt des Malers Schuch‹ von 1871 und MAX KLINGERS ›Ueberfall eines Spaziergängers‹ von 1873 durch die rein malerische Sachlichkeit, mit der vorgetragen wird; ein zweites Werk TRÜBNERS ›Centauernpaar sich küssend‹ (1880) zeigt deutlich seine Entwicklung. Malerische Qualitäten zeigen K. SPITZWEGS ›Gratulant‹ mit seinem delikaten Kolorismus einer engen Gasse; ferner A. VON MENZELS bekannte ›Skizze zur Krönung König Wilhelms I‹. Von Deutschen sind sonst noch vertreten: A. BÖCKLIN mit einer grau in grau gemalten Skizze eines ›Centauernkampfes‹, W. VON DIEZ mit ›Reisige auf der Lauer‹, W. LEISTIKOW mit einer zahmen ›Havelseelandschaft‹, LENBACH mit Porträts Bismarcks, Moltkes und des Prinzregenten Luitpold, THOMA mit einem trauten Bilde ›Dämmerung‹ und F. V. UHDE mit der Halbfigur eines segnenden Christus. — Diesem Bestande reihen sich noch einige Franzosen an. Unter ihnen CLAUDE MONET mit einem Interieur ›Beim Abendbrot‹; ein starkes Werk durch die Herausarbeitung des Atmosphärischen. Von demselben Meister eine grausilbrige ›Hafeneinfahrt‹, die durch ihren hellen Ton bezeugt, wie vorurteilslos sein Auge aus dem geschlossenen Raum in die freie Natur tritt. Ferner COROT mit einer Flußlandschaft, COURBET mit einem kleinen Schneebild, FANTIN-LATOUR mit einem ›Urteil des Paris‹, RENOIR mit einer zartfarbigen Aussicht von den Dünen aufs Meer und ROSA BONHEUR mit zwei Tierstücken. Zwei etwas süße ISRAELS, ›Spielende Kinder am Strand‹ und ›Strickende Mädchen‹, vertreten den Meister gerade nicht sehr charakteristisch. Zum Schluß aber seien zwei G. SEGANTINI hervorgehoben, ›Heimkehr‹ und ›Meine Modelle‹, von denen besonders das letztere die Eigenart seiner Technik voll zum Ausdruck gelangen läßt. z.



WILLIAM ORPEN SELBSTBILDNIS
Ausstellung Venedig 1909

MÜNCHEN. Professor HUBERT NETZER, der Schöpfer des Nornenbrunnens, arbeitet zurzeit an einem Jonas-Brunnen, der seinerzeit auf dem Josephplatz zur Aufstellung gelangen wird; die Kosten mit 36000 M. werden aus der Johann Sedlmayr-Stiftung gedeckt.

MÜNCHEN. Auf der X. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast wurden vom Schweizerischen Staat angekauft die Oelgemälde: EDOUARD

BILLE »Der Tod und der Holzhauer«; CHRISTIAN CONRADIN »Sommerwiese im Oberengadin«; WILHELM HARTUNG »Erstes Blühen«; CARL THEODOR MEYER-BASEL »Bodenseeufer«; ALFRED REHFOUS »Le Haut de Cry (Wallis)«; EDOUARD VALLET »Sonntagsmorgen«; EDWIN BUCHER »Stier« (Bronze); HANS FREI »Sammler« (Bronzeplakette); JAMES VIBERT »Dem Leben entgegen« (Marmor); HENRI FORESTIER »Die Ringer« (Farbige Radierung); FRANZ GEHRI »Dasein-Heimkehr-Werbung« (Radierungen); FRANÇOIS LOUIS SCHMIED »Hahn« (Holzschnitt).

MÜNCHEN. Vom 16.—20. September tagt hier der IX. Internationale Kunsthistorische Kongreß. Aus dem Programm seien folgende Punkte hervorgehoben, die zur Beratung kommen sollen: Zentrale zur Verzeichnung der gesamten photographischen Hilfsmittel nebst Auskunftstelle — Die Schaffung einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift — Erleichterung des Besuchs der Museen — Jahresbericht der Kunstwissenschaft und Bibliographie — Ikonographische Gesellschaft — Zahlreiche Vorträge sind vorgemerkt: so: M. Dvorak (Wien) über die letzten literarischen Projekte Franz Wickhoffs, L. Scherman (München) über Beziehungen zwischen klassischer und asiatischer Kunst, M. Schmid (Aachen) über Hochschulmuseen und kunstgeschichtlichen Unterricht, von Schubert-Soldern (Dresden) Theoretische und praktische Erfordernisse einer Systematik der Kunstwissenschaften, E. Rählmann (Weimar) die Maltechnik der alten Meister, W. Waetzoldt (Berlin), Vorschläge zur Farbenterminologie, A. Venturi (Rom), Von der gotischen Malerei in Italien in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, J. Destrée (Brüssel), Untersuchungen über die Autoren der flämischen Teppichkartons des 15. und 16. Jahrhunderts, L. Riehl (München), Rokokostudien im bayerischen Donautal. Vorgesehen sind auch Führungen durch die Münchener Sammlungen und einige Schaustellungen, die eigens für den Kongreß vorbereitet werden (Graph. Sammlung, Zeichnungen und Stile deutscher Meister des 15. Jahrhunderts — Münzkabinett, Deutsche Medaillen — Hof- und Staatsbibliothek, Miniaturen etc.).

SCHWYZ. Das Preisgericht für das schweizerische Nationaldenkmal in Schwyz hat von den 104 eingegangenen Entwürfen folgende fünf mit je einem Preis von 5000 Fr. ausgezeichnet: O. J. UTTINGER in Luzern, RICH. KISSLING in Zürich, A. CH. ANGST in Zürich, E. ZIMMERMANN in Stans, ZOLLINGER in Zürich. Welcher Entwurf zur Ausführung gelangt, ist noch nicht bestimmt.

STAVENHAGEN. Das Preisgericht über die für ein Fritz-Reuter-Denkmal in Stavenhagen eingegangenen Entwürfe hat beschlossen, die zur Verfügung stehenden Preise von 3000, 2000, 1000 und 1000 M. zu je 1400 M. zu gleichen Teilen an folgende Künstler zu verteilen: Prof. HUGO BAERWALD, Bildhauer GOTTLIEB ELSTER, GUSTAV WALLOT und Prof. WANDSCHNEIDER, der auch den fünften Preis erhielt (sämtlich in Berlin). Außer diesen fünf Entwürfen sind noch zur engeren Wahl gestellt einer des Bildhauers Johannes Hartmann (Leipzig), Bildhauers Otto Lessing (Berlin) und Professors Wandschneider (Charlottenburg).



IMRE SIMAY — FAMILIENFREUDEN

Ausstellung Venedig 1909

Redaktionsschluß: 10. August 1909 — Ausgabe: 26. August 1909

Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

